Să privim pictura
Jean Guichard-Meili

Traducere şi prefaţa de Ileana Şoldea
Biblioteca pentru toţi 1980
Editura Minerva
Bucureşti
Ilustraţia copertei: Georgeta Pusztai, cu o reproducere după *Portretul Dorei Maar* (fragment) de Picasso.

Pentru versiunea românească, toate drepturile rezervate Editurii Minerva (B.P.T.)
Jean Guichard-Meili *Regarder La Peinture* © 1960 by Editions du Seuil, Paris

Menţionăm că, în vederea publicării acestei lucrări în versiune românească, autorul şi-a revăzut textul, introducând unele date noi faţă de ediţia din 1960.

Lector Elena Murgu Tehnoredactor Ion Ghica
Bun de tipar 17.IV.1980 Coli ed. 10,74 Coli tipar 7; Planşe 8 tipo
Tiparul executat sub comanda nr. 5036/980 la Întreprinderea Poligrafică Bacău str. Eliberării 63
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
Lucrarea a fost tipărită pe hârtie fabricată de I. H. „Buşteni".

CUPRINS

Prefaţă . . .
Notă biografică

SA PRIVIM PICTURA
I. Arta la fiecare pas
II. Realitate şi adevăr
III. Cu ochii deschişi
IV. Arta modernă nu are vârstă
V. Accelerarea libertăţii

Indice de nume
Lista ilustraţiilor

Prefață
de Ileana Şoldea

„Nu înțeleg engleza – spunea Picasso – şi totuşi engleza există!" Parafrazându-l, am putea spune că destui oameni nu înțeleg pictura (arta în general), şi totuşi pictura, arta în general există. Picasso mai remarca, de asemenea, că: „Puțini oameni înțeleg ceva din artă, şi nu oricui îi este dat să fie sensibil la pictură".

Din cele mai vechi epoci (chiar de pe vremea când trăia în grote), omul a dorit să lase în urma lui un semn al trecerii sale prin timp, crezând că în acest mod ar putea supraviețui nimicniciei unei existențe ce se pierde în neant. Şi ca un mijloc de comunicare între oameni, mesaj artistic, păstrătoare a tuturor creațiilor naturii, sau „supremă delectare" (cum o considera Poussin), arta a constituit dintotdeauna, pentru mulți, un mare semn de întrebare. Pentru că relațiile dintre creator şi cei cărora el li se adresează au fost extrem de complexe de-a lungul mileniilor. Între artist şi public a existat aproape totdeauna un fel de barieră – mai mult sau mai puțin reală – iar cel care ar fi trebuit s-o înlăture – aşa-numitul critic de artă – intermediarul – nu s-a dovedit a fi fost întotdeauna la înălțimea nobilei sale misiuni. Ba uneori a încurcat şi mai mult lucrurile, chiar acolo unde, de fapt, ar fi trebuit să le limpezească.

Să ne întoarcem în antichitate şi să ne aducem aminte de Apelles, căruia un cizmar i-a criticat modul cum erau reprezentate legăturile sandalelor într-un tablou. După ce a remarcat că Apelles făcuse corectura necesară, cizmarul acela a crezut că-şi îşi poate bate joc de artist. Dar pictorul l-a pus la punct „spunând că cizmarul nu trebuie să-şi dea cu părere mai sus de încălțăminte".[1]

Apelles însă i-a înfruntat chiar şi pe regi: când, în Efes, Alexandru cel Mare n-a apreciat la justa lui valoare portretul pe care i-l făcuse, iar un cal – care se afla şi el în fața tabloului – a nechezat spre calul din pictură, Apelles a spus: „O, rege (...), acest cal pare mai priceput în artă decât tine".[2]

Victor Ieronim Stoichiță – citându-l, în excelenta introducere la albumul Leonardo[3], pe Vasari care, în *Viețile* sale, menționa „cât de mult îl jignise (artistul) pe Dumnezeu şi pe oameni nelucrând în artă aşa cum s-ar fi cuvenit" – îşi pune următoarea întrebare: „«cum s-ar fi cuvenit, oare, să picteze Leonardo?»". La care, firește, nu se poate da decât un singur răspuns: exact aşa cum a pictat. Căci dacă ar fi pictat altfel ar mai fi fost oare *Gioconda* "cea mai ilustră operă de artă a noastră" – cum afirmă autorul cărții de față – „opera de artă prin excelență"?

Foarte semnificativă ni se pare această remarcă a lui Vasari – considerat primul critic de artă – pentru subiectivismul cu care îşi nota impresiile, pe deplin dezmințite de opera acestui geniu universal, al cărei prestigiu e în continuă creştere.

Mult mai aproape de noi, numai cu vreun secol în urmă, acea extraordinară explozie a picturii – impresionismul – despre care Cézanne afirma: „Vreau să fac din impresionism ceva solid şi durabil ca arta din muzee!" – a avut de înfruntat un public prea puțin receptiv la noutățile artistice şi foarte derutat chiar de cronicarii vremii de la care aştepta explicațiile necesare. Pentru a putea înțelege mai bine cât a fost de grea şi de delicată misiunea ce şi-o asumase Paul Durand-Ruel, marele negustor de artă, care intuise, cu mult înaintea altora, valoarea reală a picturii, pe care o şi iubea dealtfel, şi lupta pentru impunerea ei, spicuim dintr-un articol publicat de ziarul *Le Figaro* cu privire la o expoziție organizată de negustor, care ilustrează perfect mentalitatea epocii.

„Strada Le Peletier are ghinion. După incendiul de la Operă, iată că un nou dezastru se abate asupra acestui cartier. Tocmai s-a deschis la Durand-Ruel o expoziție, care se spune că e de pictură. Trecătorul paşnic, atras de drapelele care decorează fațada, intră şi ochilor săi îngroziți li se oferă un spectacol crunt. Cinci sau şase smintiți, printre care şi o femeie, un grup de nenorociți, atinşi de nebunia ambiției, şi-au dat întâlnire ca să-şi expună operele.

Sunt oameni care pufnesc în râs în fața acestor lucruri. Mie mi se strânge inima. Aceşti aşa-zişi artişti se intitulează intransigenții, impresioniştii; iau pânze, culori şi pensule, aruncă la întâmplare câteva tonuri şi semnează totul. Tot astfel, la ospiciul din Ville-Evrard, spirite rătăcite adună pietricele pe drum şi îşi închipuie că au găsit diamante. Groaznic spectacol al vanității omeneşti rătăcindu-se până la nebunie. Faceți-l pe domnul Pissarro să înțeleagă că arborii nu sunt violeți, că cerul nu are culoarea untului proaspăt, că în nici o țară nu se văd lucrurile pe care le pictează ei şi că nici o minte nu poate admite asemenea rătăciri. E ca şi când ai pierde vremea vrând să-l faci să înțeleagă pe unul din pensionarii doctorului Blanche (celebru psihiatru, n.n.), care se crede papă, că locuieşte în Batignolles şi nu la Vatican. Încercați să-l convingeți pe domnul Degas; spuneți-i că există în artă câteva calități care au

[1] *Antichitatea despre artele plastice,* p. 75, Editura Meridiane, 1971.
[2] Op. cit., p. 77.
[3] *Leonardo da Vinci*, p. 5, Editura Meridiane, 1978.

nume: desenul, culoarea, execuția, voința: o să vă râdă-n nas și o să vă trateze drept reacționar. Încercați să explicați domnului Renoir că torsul unei femei nu e o grămadă de cărnuri în descompunere, cu pete verzi-violacee, care arată starea de completă putrefacție într-un cadavru. Este și o femeie în grup, ca de altminteri în toate bandele faimoase: se numește Berthe Morisot și e foarte interesantă de urmărit. La ea, grația feminină se menține în mijlocul revărsărilor unui spirit în delir.

Și grămada asta de lucruri grosolane e expusă în public fără să ne gândim la consecințele fatale care le-ar putea urma. Ieri, a fost arestat în strada Le Peletier un biet om care, ieșind din această expoziție, îi mușca pe trecători"[1].

Poate că unora li se va părea prea lung pasajul extras din articolul lui Albert Wolf, dar citatul ni s-a părut necesar pentru a reconstitui o anume stare de spirit și mai ales pentru relevarea acelui rol nefast, adesea menționat, pe care l-a jucat presa vremii în promovarea sau în denigrarea unor artiști. Dar timpul – suprem judecător – și-a spus cuvântul și „grămada... de lucruri grosolane" a devenit acum tezaurul de prestigiu al atâtor muzee celebre. Prăpastia dintre un public convertit la convenționalism ce admira artiștii Saloanelor oficiale – copleșiți de onoruri, premii și recompense – și pictorii novatori, care luptau pentru o pictură în culori deschise, discreditând, prin munca lor intensă și viziunea lor originală, mitul artistului cu plete, pierdut în lungă reverie, fără a fi desăvârșit vreo operă, se adâncise tot mai mult în a doua jumătate a veacului trecut.

Cel mai desăvârșit reprezentant al impresionismului, alături de Monet, Renoir pictase cu totul altceva decât „o grămadă de cărnuri în descompunere...". O lume gătită, sau gătindu-se – ca pentru o perpetuă sărbătoare – baluri populare – fast, gingășie, veselie, nici urmă de încordare – penelul lui Renoir prefăcuse fetele din Montmartre (muncitoare, cusătorese, modiste) în zâne cu carnații sclipitoare, într-o somptuoasă gamă cromatică de o perfectă armonie.

Poteci șerpuind în verdele reavăn, împurpurat de infime pete roșii și plin de miresmele pădurilor, flori primăvăratice în simfonie de tonuri calde, naivi micuți cu zâmbet candid, fete înflorind asemeni trandafirilor prinși în decolteul rochiei sau în păr, nuduri cu irizări marmoreene scânteind de lumină, topindu-se toate în fastuoase culori – universul lui Renoir e un prilej de desfătare a ochiului.

Cam tot în aceeași perioadă, un alt artist – tot atât de puțin prețuit de contemporanii săi, dacă nu și mai puțin încă – evolua pe o cale cu totul personală: Van Gogh.

E greu de înțeles astăzi cum de o pictură atât de frurnoasă – în cel mai banal și mai larg sens al cuvântului – care nu pretinde nici cel mai mic efort de gândire celui mai ignorant dintre privitori în materie de artă plastică – n-a putut fi înțeleasă de cei cărora li se adresa. Artist generos, poate cel mai generos din câți au existat – și dintre cei mai nefericiți – Van Gogh nu dorea decât să dăruiască. Profunda sa solidaritate umană, iubirea, prietenia și, în cele din urmă, totala sa dăruire în artă, aveau să fie tot atât de prost înțelese în Franța ca și în propria sa țară.

"Cred în culoare"... a spus pictorul, exaltând-o, gândind-o altfel decât toți cei care până la el se exprimaseră prin culoare; prin ea și-a mărturisit neliniștea sau bucuria, în tușele sacadate ale unor culori violente – al căror ecou avea să răsune până la fovi și la expresioniști – ce deveniseră expresia personală a pictorului „nebun după pictură" și „de pictură". Dar nebunia lui Van Gogh nu era decât preaplinul unei euforii ce se cerea cheltuită în contactul cu splendoarea naturii și a soarelui prea strălucitor și care se exprima prin sentimente excesive, ca tot ceea ce caracteriza omul și artistul. Culori obsesive – albastrul sau galbenul solar, de pildă – în opoziții insolite – dominau pictura aceea în care artistul, transfigurând o natură patetică, avea să aducă copacii grei de floare ai primăverii, semănătorii sau secerătorii holdelor de grâu sub soarele nemilos al verii, semeția *Florii-soareiui,* eleganța *Trandafirilor albi,* delicatețea unei *Crengi de migdal, Cafeneaua de noapte* cu pleava unei societăți și patimile ei, și feerica viziune cosmică din minunata *Noapte înstelată.* Deși această frumusețe nu trezise vreun ecou la cei pentru care fusese creată, depășind patetica soartă a creatorului ei, opera lui Van Gogh și-a împlinit singularul ei destin...

Să ne mai mirăm oare că pe la începutul secolului, în *Manifestul futurismului,* publicat tot în *Le Figaro* (1909), se proclama printre altele:

„Să-i considerăm pe criticii de artă inutili și dăunători".

Câte gafe nu făcuseră aceşti critici de la Diderot încoace!

Ce coardă a amintirii ar mai fi vibrat astăzi la auzul numelui unui critic miop, la propriu și la figurat – Louis Vauxcelles, criticul *en vogue* de la *Gil Blas* – fără cele două gafe care l-au făcut celebru? Căci el a dat, în derâdere, numele celor două curente mai importante de la începutul veacului nostru: fovismul și cubismul.

[1] Jean Renoir, *Renoir – Zbucium și creație,* p. 122-l23, Editura Univers, 1971.

Probabil că astăzi n-ar mai fi posibilă publicarea unui articol ca acela citat cu privire la impresionişti. „Nu mai există genii nerecunoscute... adică ieftine" – spune autorul acestei cărţi. S-a exagerat deci şi în sens invers. Din teama de a nu se trece pe lângă geniu fără a-l observa, s-au creat destule mituri false. Orice invenţie artistică, orice experiment de atelier – uneori chiar paradoxul care frizează şarlatania – au fost imediat acceptate. Din teama, îmbibată şi de oarecare snobism, de a fi considerat opac, sau nereceptiv la ceea ce e nou în artă, puţini ar mai îndrăzni să atragă atenţia asupra unei înşelătorii, chiar dacă ar avea certitudinea imposturii. Amintindu-şi de erorile făcute, cu vreun secol în urmă, în ceea ce priveşte valoarea unor artişti, mulţi dintre ochii ce se îndreaptă asupra picturii vizează nu atât valoarea ei intrinsecă – valoarea reală a unei opere de artă fiind mai presus de echivalentul ei în bani, preţuirea fiind făcută cu totul subiectiv – nu atât acea „delectare supremă", cât posibilitatea valorificării ei. Dealtfel, curentele se succed într-un ritm uimitor. Cum fotografia şi cinematograful au preluat două din acele atribuţii – care deveniseră stânjenitoare – mărturia şi imitarea naturii – tehnica şevaletului, epuizându-şi posibilităţile ei de exprimare, e depăşită de exigenţele epocii noastre. Pop Art, Op Art, Minimal Art, artă cinetică, artă conceptuală, artă narativă... „niciodată o artă ce se pretindea a fi o scindare totală, până la a se considera o «non artă», n-a fost atât de complet şi de rapid integrată"[1]. Artistul încearcă să se integreze în realitatea epocii contemporane, făurind un nou limbaj. Şi deşi s-ar părea că totul a fost spus în artă, epuizându-se toate mijloacele, se mai găsesc moduri de exprimare noi, cu care artistul se identifică total, uzând şi de imaginaţie, fără însă a deveni naturalist. Să-l citäm din nou pe Georges Bernier – unul dintre cei mai importanţi negustori de artă – fondatorul şi multă vreme directorul prestigioasei reviste *L'Oeil*, contribuind astfel în mod serios la promovarea artei moderne – care a alcătuit o originală istorie a artei secolului nostru (urmărind evoluţia artistică din punctul de vedere al impunerii ei pe planul financiar). „Extraordinarul fenomen al accelerării, survenit de vreo douăzeci de ani, face ca pictura de poimâine – fără a fi într-adevăr acceptată – să devină pictura de alaltăieri"[2]. Într-adevăr, e destul de greu să urmăreşti acest fenomen întrucât nu mai ai practic timpul necesar să asimilezi o anume manifestare artistică, urmată prea curând de altele noi. Să observăm însă, ca o particularitate a acestui fenomen, faptul că nu se remarcă nume prea sunătoare. E o artă tulburătoare, imprevizibilă, şocantă uneori, preocupată de multiplele främântări şi probleme ale contemporanilor. Foarte departe de aceea a lui Matisse, de pildă, care dorea „o artă de echilibru, de puritate, care să nu neliniştească, nici să tulbure; vreau ca omul obosit, surmenat, spetit de oboseală, să se calmeze şi să se destindă în faţa picturii mele."

Preocuparea artiştilor pentru semnul pe care doresc să-l lase posterităţii s-a manifestat din totdeauna. O fac şi azi, cu mijloacele de care dispun. Unul dintre cei mai interesanţi creatori contemporani, pictorul abstract Hans Hartung, ne mărturiseşte: „Arta mi se pare un mijloc de a învinge moartea. (...)

Acelaşi sentiment de a învinge moartea se întâlneşte în piramidele care-i apărau pe regii egipteni de dispariţia totală şi care astăzi încă stau mărturie a existenţei lor trecute.

Operele de artă sunt martorii umanităţii."[3]

Cât vor dăinui însă mărturiile contemporane?

Mai există câţiva mari artişti care – deşi foarte vârstnici – creează încă. Dar nu întâmplător cunoscutul critic Pierre Cabanne şi-a intitulat monumentala sa lucrare (în două volume), *Le Siècle de Picasso*[4]. Într-adevăr, la şapte ani după dispariţie, Picasso domină încă secolul. Nimeni de talia lui nu evoluează pe scena mondială a artelor plastice. Fabuloasa evoluţie a acestui arlechin genial – începând de la Bateau-Lavoir şi până la ultima reşedinţă de pe Coasta de Azur, Notre-Dame-de-Vie – pare a fi mai degrabă subiectul unui roman decât o existenţă trăită aievea. Din atelierul sordid – despre care s-au scris atâtea – unde s-a născut cubismul, schiţat prin compoziţia aceea ciudată numită *Domnişoarele din Avignon,* terminată în 1907, Picasso s-a mutat în alte ateliere, mai întâi tot în Montmartre, unde a găsit în continuare, fără a mai căuta („Eu nu caut, găsesc"...), toţi monştrii din perioada războiului – prefiguraţi încă din 1937 în *Guernica* – faunii şi femeile-floare de după război, uimind fără încetare pe cei care-i urmăreau creaţia ca simpli privitori sau ca specialişti. Căci a sfărâmat chipul şi trupul omului ca să le refacă după legile sale proprii, a mutat ochii din loc, a ridicat femeia la rangul de idol-zeiţă sau a coborât-o la înfricoşătorul monstru originar. Numele lui a fost legat de toate „ismele" de la începutul veacului, artistul continuându-şi experienţele – începute în „laboratorul" de la Bateau-Lavoir – fără a face vreo concesie publicului nici măcar atunci, în vremurile grele, când prea puţinii amatori care-l apreciau şi începuseră a cumpăra operele sale se întrebau dacă nu cumva a înnebunit ori de câte ori trecea de la o

[1] Georges Bernier, *Arta şi comerţul,* p. 201, Editura Meridiane, 1979.
[2] Georges Bernier, op. cit., p. 325.
[3] Hans Hartung, *Autoportret*, p. 181, Editura Meridiane, 1979.
[4] Denoël, Paris, 1975.

manieră mai accesibilă la alta mai ermetică.

Drumul parcurs de Picasso din Montmartre – de la Bateau-Lavoir cu mizeria lui albastră – până la opulența vilei sale din Mougins – este fără precedent şi fără egal în istoria artei. Ce distanță e între cei câțiva franci pe care Picasso îi primea pentru fantomaticele siluete albastre de la Berthe Weill, moş Soulier sau Clovis Sagot – modeşti „mecena" din Montmartre – până la cele două milioane şi jumătate de franci care i s-au plătit în 1967! Niciodată nu i se mai plătise vreunui artist asemenea sumă!

Între regretul că hoții, care pătrunseseră odată în atelierul din Montrouge, i-au furat lenjeria şi nu picturile şi regretul, poate, mărturisit lui Pierre Dufour, că „nu tablourile mele se cumpără, ci semnătura mea", e vastitatea unei opere paradoxale.

Picasso a fost cel mai ilustru reprezentant al veacului, a fost tot atât de celebru ca vedetele de cinema şi jucătorii de fotbal, a fost artistul care, frământând un petec de hârtie boțită în mână – fără a şti nici el ce o să apară din ea – gândea parcă în sinea lui „ia să vedem, o s-o înghițiți şi p-asta", fiind sigur că şi aceea va fi digerată – a fost artistul a cărui personalitate excepțională s-a manifestat într-o operă în perpetuă mişcare şi transformare, fără a se repeta vreodată, a cărei complexitate şi diversitate ar putea alcătui ea singură „o istorie a artei" (dacă, prin absurd ar dispare tot ceea ce s-a scris despre Picasso, şi ar rămâne numai opera, nimeni din generația viitoare n-ar putea crede că aceasta este creația unui singur om), e artistul prin excelență, titanul veacului nostru, căci l-a marcat cel mai profund. Opera lui stârnind încă multe controverse, fiind mereu prezentă în memoria noastră din cauza discuțiilor neîncetate pe marginea succesiunii.

Aproape total acceptată acum, pare – în comparație cu ultimele creații contemporane – mai degrabă opera unui clasic decât aceea a unui creator atât de controversat până nu demult.

Cartea lui Jean Guichard-Meili nu e numai o invitație de a privi pictura, ci o magistrală expunere a modurilor cum ar trebui s-o privim. Fireşte că familiarizarea cu această artă care oferă atâtea satisfacții ar trebui să înceapă de foarte timpuriu. Încă din copilărie, vârsta cea mai propice pentru dobândirea unor deprinderi care să devină nişte reflexe.

Autorul pomeneşte despre prea sumarele lecții de desen care se predau în şcolile Franței şi despre marele pericol ce-l reprezintă pentru gustul în formare al elevilor mulțimea revistelor şi benzile desenate de cea mai proastă calitate, ce-l pot perverti iremediabil. Cât de receptiv poate fi un copil, la patru ani, aflăm dântr-o istorioară relatată de Ambroise Vollard în *Amintirile unui negustor de tablouri.* Picasso îi făcuse un portret, în perioada cubistă, care în prezent se află la Moscova. Noutatea manierei îi făcea pe unii „pretinşi cunoscători" să glumească pe socoteala tabloului, căci nu înțelegeau ce reprezintă. Iar un băiețel de patru ani – al unor prieteni de-ai săi – punând mâna pe tablou, a spus: „Asta-i Voyard".

Ce-ar fi spus oare Pierre-Auguste Renoir – pe care turiştii (o infimă minoritate pe vremea lui) îl exasperau – dacă ar fi aflat nu numai că numărul lor a crescut considerabil, dar că şi operele de artă călătoresc? Din păcate – aşa cum a relevat şi Jean Guichard-Meili – călătorul modern, pornit să înmagazineze maximum de cunoştințe în minimum de timp posibil, nu poate stabili acel impact ideal cu opera de artă care presupune – pentru cunoaşterea şi înțelegerea ei – o contemplare îndelungă şi repetată adesea. Poate că şi din cauza asta sunt atât de „puțini oameni în stare să vibreze profund la contactul cu operele de artă", cum spunea la începutul originalei sale cărți, citate mai înainte, eruditul negustor de artă Georges Bernier. Şi tot el făcea observația că – în marile muzee ale lumii – majoritatea vizitatorilor se îndreaptă spre capodoperele cunoscute, rămânând indiferenți la multe încăperi care sunt mai tot timpul goale, deşi adăpostesc opere de reală valoare.

Evident, atât sensibilitatea, cât şi gustul au evoluat simțitor. Trebuie să recunoaştem că – datorită mijloacelor de mass-media (a televizorului în special) – arta a pătruns, fie şi numai sub forma unor ştiri senzaționale pe marginea unor opere sau artişti – în toate casele. Amatorul de artă – mai pregătit decât altădată – e dispus să accepte de îndată cele mai extravagante manifestări, fie de grup, fie individuale.

„Gustul (...) poate să hotărască într-o clipă, să te lămurească, să te distreze sau să te zăpăcească. El e miraculoasa sursă a unei vieți noi. E partea voastră de eternitate, răzbunarea voastră asupra timpului. Poartă dragostea şi roadele voastre. Vă stăpâneşte pe de-a întregul. Slujiți-l mai întâi pe acest stăpân"[1].

Dar ori de câte ori e vorba despre artă nu se poate face abstracție de subiectivism. Iată un exemplu edificator:

Într-o fundație de importanța şi anvergura fabuloasei „Fondation Maeght" de la Saint-Paul-de-Vence – care posedă una dintre cele mai impresionante colecții de pictură, sculptură, ceramică, tapiserie, desen şi grafică create în secolul al XX-lea, aflată într-un cadru cu adevărat feeric – nu există nici un

[1] Jean Ferré, *Lettre ouverte à un aviateur d'art pour lui vendre la mèche,* p. 146 - 147, Editions Albin Michel, Paris, 1975.

Picasso! Fundația mai dispune de o bibliotecă şi o discotecă, organizează spectacole, expunând aproape tot ceea ce secolul nostru a reținut ca nume în materie de artă, fiind un ansamblu extrem de adecvat pentru a face înțeleasă şi iubită arta modernă. Dar fără Picasso! Subiectivismul poate ajunge deci până la excluderea celui mai reprezentativ şi mai marcant artist al veacului nostru dintr-o remarcabilă colecție de artă a veacului al XX-lea, unde figurează artişti de la Braque şi Miré la Pol Bury şi Rebeyrolle, de la Giacometti la Tal-Coat, de la Derain la Germaine Richier, de la Léger şi Kandinsky la Riopelle... Şi aceasta numai fiindcă Maeght nu a fost negustorul lui Picasso.

Revenind însă la cartea lui Jean Guichard-Meili, trebuie să consemnăm că – deşi s-au scurs douăzeci de ani de la apariția primei ediții şi treisprezece de la apariția celei de a treia, lucrarea îşi păstrează întreaga ei valoare pentru cel care dorește să descifreze secretele artei. Dar – aşa cum era şi firesc – între timp au apărut nume noi de artişti.

Cei mai mulți dintre artiştii actuali îşi scrutează propriul lor chip pentru a-l interpreta în funcție de coordonatele mediului înconjurător. Unele sunt aproape realiste, precum cel al pictorului Alexandre Delay – care notează şi câteva fraze pentru ca imaginile lui să fie înțelese: „«Consacru» chipul meu simbolic creioanelor colorate, spune artistul. Rămân înăuntrul formatului fără a-l depăşi"[1].

Iar Francis Bacon: „Ei bine, personal mi-ar place să fac, de pildă, nişte portrete care ar fi portrete, dar ar proveni din lucruri care n-ar avea nici o legătură cu ceea ce numim datele ilustrative ale imaginii"[2].

„Imaginea autobiografică" apare frecvent în creația artiştilor contemporani căci: „Aceşti artişti trăiesc şi se realizează în imaginile lor. Limbajul lor e personal chiar dacă nu se singularizează prin subiecte sau stil"[3].

În pleiada de artişti contemporani, se remarcă îndeosebi o afluență de pictorițe, a căror originalitate e evidentă: Collette, Ulrike Rosenbach, Anne Poirier... Multitudinea varietăților în care se exprimă aceşti artişti face imposibilă orice clasificare. Pe lângă chipul omului apar şi imagini ale naturii.

Se caută un nou limbaj plastic, care să exprime gândirea creatorilor în concordanță cu epoca în care evoluează ei. Creația artistică nu se poate sustrage de la contradicțiile vremii care o generează, ci le subliniază cu pregnanță: „De la arta-joc la noua fabricare de imagini, de la arta săracă la arta programată, de la arta conceptuală la paraobiecte, activitatea artistică, aşa cum se defineşte în ultimi ani (aici referirea se face la anii 1955–1960, n. n.), caută în esență să restituie omul universului social, politic, urban sau natural. Această preocupare ecologică propune noi moduri de reflectare şi de comportament, contribuind la o primenire a acelei profunde sensibilități colective şi la o anumită «higienă» a gândirii, aşa cum o avuseseră în vedere la începutul acestui secol aventurierii artei moderne"[4].

De pildă, un artist ca Agam – a cărui curiozitate depăşeşte limitele normale – va avea ca preocupare principală modificarea formelor, a culorilor şi a volumelor, „ca reflex al instabilității fundamentale a oricărui echilibru dinamic". Malaval se va folosi, în chip personal, de nişte artificii, ajungând să producă o dezordine a realității, caracteristica operei sale fiind o interferență a onirismului cu realitatea. Iar Erro, mişcându-se într-o lume neverosimilă, aproape de parodie, prezintă – cu trăsătura aceea barocă ce-l caracterizează – o realitate ce îl derutează pe spectator.

Aceştia fac parte – alături de Monory, Rancillac, Adami şi alții – din aşa-numitul curent al „figurării narative" (ce s-a manifestat de prin 1964), a căror calitate comună e acea „revenire la imagine" în reprezentarea unei realități, căreia fiecare dintre ei îi imprima caracterul său personal ce-l face să se deosebească de ceilalți.

Alți artişti – precum Bertholo, Dufo sau Miralda – vor încerca să se folosească, în operele lor, de obiecte astfel încât, datorită unei regii personale, acestea să dezvăluie „conflicte ce opun individul realității exterioare", ajungând să-l şocheze pe spectator.

Să notăm – printre ultimele curente – acel „hiperrealism apărut prin 1968 în Statele Unite, care a descins în Europa, s-a simplificat, pierzându-şi prefixul, ajungând doar „realism", artiştii ce-l reprezintă fiind atât de diferiți, încât nu se poate afirma cu certitudine a fi chiar o mişcare, distingându-se un hiperrealism „obiectiv" sau „relativist", după modul în care acționează creatorul respectiv. Maniera de a cerceta realitatea a pictorilor europeni contemporani duce la o pictură care „devine o interogare a lumii şi a realității sale. Artistul încercând prin această apropiere figurativă să stabilească noi moduri de lectură"[5].

Artiştii, însă, creează – aşa cum au făcut-o întotdeauna – total indiferenți la clasificări, preocupați doar de urmărirea acelor idei care-i obsedează în încercarea lor de a capta realitatea. Cum spunea Renoir:

---

[1] *Skira Annuel,* nr. 4, p. 25.
[2] Idem, p. 17.
[3] Idem, p. 16.
[4] Anne Tronche, Hervé Gloaguen, *L'Art actuel en France,* p. 19, Editions André Balland, Paris, 1973.
[5] Anne Tronche, Hervé Gloaguen, op. *cit*., p. 289.

„Teoriile vin totdeauna după". Atunci când se străduia să transpună în picturile sale reflexele luminii, el nu ştia că făcea impresionism. Iar Picasso declara unui prieten: „Lasă-i pe critici să vorbească, ei n-o fac pentru noi!"

S-au stabilit, în prezent, raporturi noi între creator, privitor şi critic, care – de cele mai multe ori consemnează doar – nu mai ia atitudine, mult schimbată faţă de aceea care-l determinase, în secolul trecut, pe sculptorul David d'Angers să noteze în carnetele sale de însemnări: „Critica îţi arată cum trebuie să faci, ce trebuie să eviţi. Ea vine în ajutorul mediocrităţii şi încurcă geniul. Neputându-i contempla şi înţelege capul nobil care se înalţă în văzduh, se străduieşte să mânjească cu noroi şi să pună piedici picioarelor sale"[1].

Eforturile făcute de-a lungul atâtor ani în ceea ce priveşte receptarea mesajului artistic au dat roade. Neîncrederea pe care o manifesta de cele mai multe ori amatorul a dispărut, acesta fiind dispus acum să asculte toate glasurile, chiar şi pe cele mai neobişnuite. Să urmărim emoţionanta confesiune a autorului cărţii de faţă – Jean Guichard-Meili – făcută în originalul volum de poeme de o mare sensibilitate inspirat de operele mai multor artişti contemporani (Mondrian, Klee, Mirô, Zack, Estève, Beaudin, Szenes, Bazaine, Elvire Jan, Vieira da Silva, Adam, Longuet, Lobo, Manessier, Singier, Le Moal, Kallos, Cherkaoui – intitulat *La Vue offerte (Priveliştea oferită)* – de o prea mare modestie la această personalitate complexă şi multilaterală, a cărui prezenţă la frământările artistice pariziene a fost atât de activă mai bine de un sfert de veac:

"Vreo douăzeci şi cinci de ani de activitate în ceea ce se numeşte «critica de artă» nu-ţi conferă nici un drept, afară de cel de a determina erori şi lacune, şi n-ar trebui să-ţi inspire alta dorinţă decât aceea de a tăcea, după ce ţi-ai dat seama de zădărnicia unei cuvântări lipsite de criterii şi de legi, nesigură pe vocabular ca şi pe definiţii, ezitând mereu între iluzia descriptivă, un lirism împrumutat şi o metafizică lipsită de conţinut.

Unicul rol util al criticului de artă, cel de *judecător*, (care implicit se aşteaptă totdeauna de la el) este, vai, mult peste puterile şi capacitatea omenească. Acest rol ar consta din a spune simplu (simplu!) la cercetarea unui salon sau a unei expoziţii: iată cea mai bună pictură, cea mai bună sculptură. Cu alte cuvinte, aceasta înseamnă ca între 1880 şi 1890, de pildă pentru a merita numele de critic, cineva să fi formulat această unică propoziţie: «Domnii Monet, Renoir, Degas, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Seurat şi Redon sunt pictorii majori ai vremii». S-au altcineva să fi spus prin 1914: «Domnii Picasso, Braque, Léger, Klee, Matisse, Bonnard, Chagall şi Rouault sunt cele mai importante personalităţi». Ceea ce ar fi fost de ajuns, dar asta nu s-a întâmplat"[2].

Autorul a enumerat chiar acei artişti care – deşi cei mai însemnaţi – au fost cei mai ponegriţi şi mai batjocoriţi (mai ales între 1880 şi 1890), înainte de a reuşi să se impună, iar rolul nefast jucat de critică l-am subliniat şi în acel citat privind expoziţia impresionistă. Referindu-ne la activitatea de cronicar a lui Jean Guichard-Meili, cât şi la aceea de conservator la Biblioteca Naţională din Paris, trebuie să subliniem că el s-a aflat, prin forţa împrejurărilor, mai bine de un sfert de veac, chiar în mijlocul efervescenţei artistice pariziene şi, firește, nu într-un mod pasiv. Deşi unii susţin că Parisul ar fi pierdut prestigiul său de capitală a artelor, acest titlu de glorie revenind astăzi metropolei New York, nu trebuie să uităm că oraşul-lumină a fost – începând din a doua jumătate a secolului trecut – sediul atâtor mişcări celebre din istoria artei: impresionismul, nabismul, fovismul, cubismul, futurismul, suprarealismul... Iar dacă n-a mai apărut o nouă Şcoală din Paris – aşa cum se aşteptau unii – nu înseamnă că s-ar putea atenta la această calitate a lui.

Această deosebit de interesantă „introducere în arta modernă" reprezintă o chintesenţă a principalelor momente ale istoriei artei. Cartea lui Jean Guichard-Meili – pe care ar fi putut-o intitula la fel de bine „Cum să privim pictura" sau „Cum să ne apropiem de opera de artă" – excelentă prin conciziunea şi prin maniera de a aborda problemele – deşi de proporţii reduse – rămâne o lucrare fundamentală în domeniul iniţierii pentru toţi cei care doresc să pătrundă în tainele picturii.

---

[1] Les *Carnets de David d'Angers,* vol. II, p. 137, Librairie Pion.

[2] Jean Guichard-Meili, *La Vue Offerte,* p. 85, Editions Zodiaque, 1972.

Nota biografică

Critic de artă, poet şi prozator, Jean Guichard-Meili s-a născut în 1922. În prezent este conservator la Biblioteca Națională din Paris, fiind membru al Asociației internaționale a criticilor de artă (A.I.C.A.) – secția franceză – şi al Comitetului național al cărții franceze ilustrate.

În calitatea sa de critic, care a urmărit frământările plastice peste un sfert de veac, a colaborat în special la revistele *Esprit, Arts-spectacle,* L*a Nouvelle revue française,* publicând cronici de artă.

Începând din anul 1974 semnează cronici generale în suplimentul ziarului *Le Monde,* intitulat *Le Monde aujourd'hui.*

La Editura Galanis, se ocupă de colecția *Écritures (Scrieri),* unde a asociat scriitori precum Camille Bourniquel, Jean Grenier, Alain Bosquet, Guillevic cu pictori ca Manessier, Bazaine, Beaudin, Vieira da Silva.

La Oficiul cărții, din Freiburg, a inițiat colecția „Capodoperele absolute ale picturii", publicând monografii semnate de critici şi istorici de artă însemnați, precum Jacques Lasaigne, René Huyghe, profesorul Gerson, Ph. Roberts-Jones.

În 1956, a publicat – la Editions du Cerf – în colaborare cu C. Bourniquel – *Les Créateurs et le sacré (Creatorii şi sacrul).*

În 1960, a apărut – la Editions du Seuil – prima ediție a lucrării *Să privim pictura,* iar în 1967, cea de a treia ediție. Cartea a fost tradusă în limba spaniolă.

În 1966, a publicat – la Editura Galanis – un volum intitulat *CLXXXI proverbes à expérimenter (CLXXX1 proverbe de experimentat)* cu gravuri în lemn de Lapique, ultima ediție a apărut în 1970.

În 1967, a apărut – la Editura Hazan – monografia consacrată lui Matisse, intitulată *Henri Matisse, son oeuvre, son univers, (Henri Matisse, opera si universul său),* care s-a tradus în engleză de către Editura Methuen, iar în America de către Editura Praeger, în germană a fost tipărită de Editura Du Mont.

În 1970, a alcătuit catalogul (semnând şi prefața) expoziției centenarului pictorului Matisse, intitulată: *Matisse, l'oeuvre gravé (Matisse, opera gravată),* care a avut loc la Biblioteca Națională din Paris.

În 1972, a publicat – la Editura Zodiaque – volumul de poeme inspirate de lucrările artiştilor: Mondrian, Klee, Mirô, Zack, Estève, Beaudin, Szenes, Bazaine, Elvire Jan, Vieira da Silva, Adam, Longuet, Lobo, Manessier, Singier, Le Moal, Kallos, Cherkaoui, cu reproduceri din operele lor şi o foarte interesantă postfață, intitulat *La Vue offerte (Priveliştea oferită).*

În 1974, a publicat – la Editura Galanis – volumul de poezii intitulat *Récits abrégés (Povestiri scurtate),* cu desene de Vieira da Silva, pentru care i s-a decernat premiul Max Jacob în 1975.

În 1976, a apărut – la Editura Nane Stern – volumul intitulat *Lectures de la peinture, d'Ingres à Michaux (Lecturi ale picturii, de la Ingres la Michaux).*

A mai publicat mici monografii despre Picasso, Dufy, Nicolas de Staël, Lapique.

Personalitate proeminentă în domeniul artei şi literaturii, Jean Guichard-Meili se manifestă în continuare cu aceeaşi strălucire atât pe tărâmul criticii de artă, cât şi în cel al poeziei şi prozei.

I. Ş.

Să privim pictura
Introducere În Arta Contemporana

În memoria mamei mele

I. ARTA LA FIECARE PAS

Din când în când, păcălind vigilența paznicilor de la Luvru, vreun nebun atacă *Gioconda* cu pietre, îi pune mustăți sau o ia pur și simplu sub braț, ca în 1911 (când a fost nevoie de mai bine de doi ani ca să o regăsească). De ce *Gioconda?* Fără îndoială pentru că e cea mai ilustră operă de artă a noastră. E opera de artă prin excelență. Dar oricât ar fi ea de celebră, oricât ar fi de admirată zilnic în sanctuarul ei din Marea Galerie de către miile de vizitatori (străini şi din provincie), această celebritate obişnuită nu poate fi comparată cu adevărata glorie pe care o cunoaşte Monna Lisa după fiecare atentat. În ziua aceea, semeață creatură a lui Léonard» da Vinci îşi părăseşte închisoarea aurită de la Luvru, obişnuita ei societate de admiratori şi de amatori de artă pentru a descinde în mod deliberat în stradă. Merge în metrou, în autobuz, la birou, în uzină: apare pe prima pagină a tuturor ziarelor de dimineață. I se publică fotografia în gazetă, însoțită de anecdote picante, precum o actriță la modă. În mod brusc, începe să existe pentru milioanele de oameni pentru care era cel mult un nume sau vreo amintire ştearsă. Timp de câteva clipe, arta se insinuează împreună cu ea pe scena aceea permanent ocupată de oamenii politici, de vedetele de cinema, de campionii de ciclism, de criminali şi care, pentru marea majoritate a contemporanilor noştri, formează întreaga scenă a lumii: scena Prezentului perpetuu.

Dar e neapărat nevoie de un eveniment de asemenea importanță pentru ca arta să pătrundă în mod real în ceea ce se numeşte viața cotidiană, odată cu cafeaua de dimineață: e nevoie ca un armator grec[1] să plătească pentru un Gauguin peste o sută de milioane la o licitație, sau să ardă o biserică prin fața căreia tot oraşul trecea de patru ori pe zi fără s-o vadă.

Făcând abstracție de aceste cazuri excepționale, fixate pe „prima" pagină, artele numite plastice fac obiectul unor rubrici surghiunite, o dată pe săptămână, pe ultimele pagini ale cotidienelor şi săptămânalelor, unde nimeni, sau aproape nimeni, nu le citeşte, căci nu apar acolo decât nume lipsite de aureole, printre meandrele unei discuții obscure, presărate cu termeni fără prestigiu, deşi tehnici: *non figurație, expresionism* sau *informal* sunt într-adevăr departe de a dispune de calitățile cuvintelor *sprint, dribbling, sunlight* sau chiar de *scrutin majoritar la al doilea tur!*

O specialitate, afacerea unor inițiați: aşa le apare încă majorității contemporanilor noştri universul formelor, în ciuda unui apostolat activ, a cărui acțiune nu depăşeşte deloc anumite cercuri. Omul obişnuit al veacului al XX-lea citeşte, merge în fiecare săptămână la cinema, îşi reține cu plăcere un loc la teatru; concertul vine la el sub forma discului microsion. Dar pictura, sculptura (iar arhitectura şi mai mult) rămân pentru el o lume închisă, care-l intimidează, îndepărtată, condusă de „experți" şi de cunoscători, după nişte rituri misterioase, în fundul nu ştiu căror laboratoare sau în saloanele colecționarilor norocoşi.

Căci iată într-adevăr primul obstacol – şi important! – care se ridică între om şi opera de artă: banii. Un fel de pudoare îi face adesea pe observatori să nu sufle nici o vorbă despre asta: nepăsare sau ipocrizie? Tabloul, statuia sunt nişte unicate. Nu se dăruiesc pe de-a întregul decât celui care le posedă, de-a lungul unor luni şi ani de intimitate zilnică. Pentru câteva sute de franci[2] iei chiar romanul, opera integrală a scriitorului pe care o cumperi odată cu volumul, chiar dacă e broşat în grabă. Pentru aceeaşi sumă vezi o piesă de teatru sau un film ori de câte ori doreşti. Ai înregistrarea, astăzi, materializată la infinit, a simfoniei. Dar la pictură, ca şi la sculptura în marmură, prețurile sunt de ordinul milioanelor, sau cel puțin al zecilor de mii. Interzise deci, atât una cât şi cealaltă, altora decât celor bogați. Într-adevăr, majoritatea clientelei negustorilor de tablouri se compune din financiari, din industriaşi, din mari medici. Şi mecanismul acestui comerț, ale căror valori nu au cote oficiale la bursă, face ca până şi tinerii pictori să depăşească prețurile obişnuite, de îndată ce semnătura le-a fost remarcată. Nu mai există genii nerecunoscute, adică ieftine. Trebuie să plăteşti. Trebuie să plăteşti, ca să fii *amator de artă* conform întregii semnificații a acestei expresii.

Dar muzeele, se va spune, dar expozițiile? Dar reproducerile? Dar cărțile de artă?

Ei bine, acestea sunt formele moderne ale supliciului lui Tantal. Operele propuse astfel îți stârnesc pofta, exasperând-o, fără a o potoli vreodată. Câte sticle protectoare, câte bariere ne despart de ele! Dar ochiul bănuitor al paznicului care te fixează! Câți kilometri trebuie să parcurgi până să ajungi la

[1] Aluzie la armatorul grec Basil Goulandris care, supralicitând o *Natură moartă cu mere* de Gauguin, scoasă la licitație de cele bra firmă Sotheby, a plătit suma de 104 000 000 de franci în 1960 (n. t.).
[2] Cartea a apărut în 1960, când în Franța se foloseau francii vechi (n. t.).

Primăvara[1] de la Florența, la *Înmormântarea contelui de Orgaz*[2] de la Toledo, şi să nu le poți privi decât câteva minute! Reproducerile? Trebuie oare într-adevăr să ne mulțumim cu ele?

Tot aşa ai putea privi, râvnindu-le, diamantele din vitrina unui bijutier, cumpărând de la bazar un colier de diamante false. Dar strălucirea briliantului nu se răsfrânge decât asupra femeii care-l poartă, care-l posedă. Mai imperioasă, opera de artă se cere posedată. Şi nici un sistem social – vai şi iarăşi vai! – nu va putea aboli necesitatea profundă a acestui privilegiu, chiar dacă ar pune la dispoziția publicului, în multiple muzee, până în cele mai îndepărtate sate, întreaga producție a tuturor artiştilor unei țări.

Cum să te resemnezi totuşi a lăsa unei caste avute apanajul delectării artistice? Într-adevăr, imposibil. Totuşi, să facem o deosebire între operele de artă din trecut şi cele de azi. *Rondul de noapte*[3]*,* despre care nu ne-am putea închipui astăzi că aparține unui particular, aparține de fapt unui stat, dar mai cu seamă tuturor celor care-l iubesc, care se duc în pelerinaj la el, sau care speră numai să poată face asemenea lucru. Dacă privim din perspectiva secolelor, vedem cum majoritatea celor mai prețioase creații ajung în cele din urmă bunuri ale comunității, grație hazardului succesiunilor, vânzărilor şi donațiilor prin testamente. Se pot concepe mijloace de accelerare a acestui transfer. Mai rămâne problema comerțului operelor contemporane şi a împărțirii lor. Poate că o soluție echitabilă, ca pentru atâtea alte produse de „consum", ar trebui căutată în proprietatea colectivă sau a comunității. Ajungem astfel la cele mai importante probleme ale societății viitoare. Dar nu aici trebuie dezbătută această chestiune.

Condițiile accesului la opera de artă şi nivelul general al culturii artistice sunt indispensabil legate între ele. Or, acest ultim punct nu pare a fi stârnit deloc curiozitatea autorilor. Cât priveşte istoriile de artă, acestea nu lipsesc. Fiecare generație şi-o reface pe a ei din perspectivele epocii. Erudiția se manifestă în voie. Examinarea operelor, a arhivelor, ajutorul metodelor ştiinței permit elucidarea trecutului, reducerea zonelor incerte, alcătuirea enormului inventar al materialului artistic şi al considerabilului fişier biografic al creatorilor.

Dar oare cine, în fața acestor monumente, va schița paralel istoria culturii artistice, sau, ceva mai modest, a sentimentului artistic de-a lungul veacurilor şi al diferitelor țări? Istoria publicului, alături de aceea a artiştilor? Dacă am ajunge să adunăm suficiente informații, fără îndoială că acest studiu ar fi desigur interesant, ca şi cel al istoriei popoarelor opus istoriei tratatelor şi a cârmuirilor.

De-a lungul fluctuațiilor, a perioadelor de mare apetit şi de pauze aparente, vom fi într-adevăr nevoiți să constatăm că aspirația spre frumusețe e înnăscută la om. Dezvoltată sau nu, cultivată sau nu, orientată cum trebuie sau deviată şi degenerată, aceasta există în fiecare ființă. Dar trebuie s-o descoperi şi să nu-i disprețuieşti cele mai elementare manifestări.

E vorba să distrugi o vrajă, să sfărâmi anumite bariere, să înlături acea intimidare şi acea aureolă care aparțin câtorva sute de persoane – negustori, mari colecționari, critici. Într-un cuvânt, să redai arta celor cărora le e destinată, adică întregii lumi. Pentru asta nu-i de ajuns să înlături faimoasa distincție dintre artele majore şi cele minore, distincție relativ recentă şi proprie Occidentului. E necesar să admiți existența formelor artei oriunde s-ar naşte ele şi oricât ar fi de modeste. Şi aici ne vom feri să confundăm modestia cu degradarea. O pictură proastă nu e altceva decât o pictură proastă, adică un fleac, în ciuda şi chiar din cauza pretențiilor ei. În schimb, un ulcior frumos e un fel de minune, oricât de modestă ar fi argila şi de neştiutor olarul. Pentru că nimic nu e mai simplu decât apropierea de o operă frumoasă: misterul rămâne înlăuntru. Unul dintre cei mai mari pictori ai veacului al XX-lea, şi dintre cei mai atenți la civilizația epocii sale, Fernand Léger, o spune cu violență: „Numeroşi indivizi ar fi sensibili la frumusețea (obiect uzual) «fără intenție» dacă ideea preconceptă de «obiect de artă» nu i-ar orbi. De vină e proasta educație vizuală şi mania modernă a clasificărilor cu orice chip a categoriilor de indivizi, ca pe nişte unelte. Oamenilor le e frică de «liberul arbitru» care e totuşi singura stare de spirit posibilă pentru înregistrarea frumosului. Victime ale unei epoci critice, sceptice, inteligente, se înverşunează a dori să înțeleagă în loc de a se lăsa în voia sensibilității lor. Ei cred în «făcătorii de artă» pentru că sunt profesionişti. Titlurile, distincțiile îi orbesc, împiedicându-i să vadă. Scopul meu e să încerc a impune un lucru: şi anume că nu există frumosul catalogat, ierarhizat; aceasta e cea mai grosolană greşeală. Frumosul e pretutindeni, în modul în care vă aranjați cratițele pe peretele alb al bucătăriei, poate mai mult chiar decât în salonul dumneavoastră din secolul al XVIII-lea sau în muzeele oficiale."

Elementele creației artistice sunt răspândite pretutindeni în jurul nostru: forme, culori şi ritmuri. Putem spune că totul e formă, culoare şi ritm. Tot ceea ce ne-a dăruit natura sau a fost adăugat de mâna omului. Mâna aceea care trudeşte, în scopul unei eficacități pure, nu manifestă cel mai adesea decât

---

[1] Aluzie la celebrul tablou al lui Sandro Botticelli, intitulat *Primăvara,* aflat în Galeria Uffizi din Florența (n. t.).

[2] Opera lui El Greco din biserica Sfântul Tome de la Toledo (n. t.).

[3] Una dintre cele mai cunoscute opere ale lui Rembrandt, aflată la Rijksmuseum din Amsterdam (n. t.).

neglijență sau indiferență. Astfel se înalță peste tot orașele industriale, periferiile, gonesc căile ferate, se întind firele electrice, se sapă șanțurile de-a lungul câmpiei. Tot atâtea întreprinderi inconștiente de urâțire și de distrugere a armoniei naturale. Dar de îndată ce un oarecare, în micul lui univers personal: casă, grădină, cameră, aranjează cel mai neînsemnat lucru găsind că „arată bine", atunci iese imediat din domeniul utilitar în care își petrece cea mai mare parte din viața lui materială, pentru a intra în domeniul cercetării estetice. Să nu ne strâmbăm: pornind de la această scânteie s-au întins cele mai violente văpăi. În orice caz, în obișnuita viață cotidiană, o primă exigență în repartiția spațiului sau a culorii. Cu alegerea unui tapet sau unei perdele trecem de îndată la un grad superior (să nu vorbim de mobile pentru moment). Iar când vorbim despre aranjarea florilor depășim încă o etapă.

Pentru milioane de femei, buchetele reprezintă zilnic mijlocul de a aranja culorile – cele mai strălucitoare și cele mai rafinate pe care le-a produs natura – și de a le aranja în mod activ. Arta de a face buchete (unii spun știința) își are legile ei, simbolurile și semnificațiile ei. În Japonia există și profesori pentru această disciplină. Dar e de ajuns să-i aduci unei femei cu oarecare sensibilitate un braț de albăstrele și de maci, pentru ca ea să obțină în câteva clipe un fel de mică și gingașă capodoperă. Dragostea pentru flori și grija pentru podoabe apar la femeie din aceeași exigență instinctivă, care e o exigență a frumuseții. E inutil să mai insistăm asupra preocupării ce o constituie îmbrăcămintea, podoabele și bijuteriile feminine care, încă de la cele mai primitive popoare, sunt o afirmare a constanței și importanței sentimentului estetic, stimulat neîncetat de imperativele modei.

Să intrăm la întâmplare într-o locuință de astăzi, o locuință nici luxoasă, nici mizeră, un apartament obișnuit, ca atâtea altele. Oare ce-o să găsim acolo? Niște pereți în culori deschise, niște pânze vioaie și vesele; cu puțin noroc, câteva mobile acceptabile, și, ici-colo, buchete de flori plăcute; iar printre ele stăpâna casei și copiii drăguț îmbrăcați. Drăgălășenie, ordine și curățenie.

Să luăm loc, așa cum am fost invitați, și să cercetăm decorul mai pe îndelete. Vai, dezastrul apare fără întârziere odată cu bibelourile, tablourile agățate pe pereți și cu „obiectele de artă" aranjate pe șemineu. Dacă n-am dat peste *Arcașul* din bronz, vom găsi fără îndoială *Leoaica din Atlas* sau *Ogarul la pândă* din același material. *Peisajul cu Mont Saint-Michel* pictat pe trunchi de copac (tăiat oblic, cu scoarță aparentă) va fi probabil în fața *Stâncilor din Estérel,* o marină provenind direct de la „raionul de artă" al marilor magazine, și ansamblul va fi completat cu câteva porțelanuri „chinezești", o „sculptură în lemn", amintire din țara bascilor și cu vase de aramă de pe la bazarurile din Morlaix, Nisa sau Ribeauvillé.

Astfel că, chiar din momentul când preocuparea pentru înfrumusețare încearcă să se ridice la un nivel superior, la nivelul decorației gratuite, al artei pentru ea însăși, se degradează în modul cel mai iremediabil, îndreptându-se spre cele mai îngrozitoare produse, marfa aceea proastă, pretențioasă și informă care e, trebuie s-o recunoaștem, tristul apanaj al epocii contemporane.

Nu pentru că epocile precedente ar fi produs numai capodopere. Valorificarea acestora nu trebuie să ne facă iluzii. Căci proporția operelor neînsemnate rămâne, fireşte zdrobitoare. Dar ceea ce se impune dintr-o dată e calitatea lor, onestitatea și valoarea intrinsecă a producțiilor mai modeste. Înainte de începutul secolului al douăzecilea nu există marfă „artistică" proastă.

Aceasta se datora fără îndoială faptului că nimeni nu se improviza artist (nici artizan). Chiar și *amatorismul,* practicat fără vanitate, se supunea unor exerciții serioase: să ne gândim la lecțiile de desen ce se dădeau odinioară în pensioane tinerelor de familie bună: nici una dintre ele nu s-ar fi considerat un Delacroix, deși putea executa o acuarelă onorabilă. Până nici chiar regina Marie Leczinka[1], de care putem vedea la Versailles câteva picturi foarte onorabile, nu disprețuise lecțiile lui Oudry[2], pictorul de casă al regelui. Dar nu s-ar fi gândit să expună la Salonul Academiei regale.

Mai ales pe vremea când nimeni nu se gândea să se considere *artist* pe nedrept, simțul frumuseții și al simplității formelor era universal răspândit și oarecum instinctiv. Ne convingem de acest lucru atunci când vedem toate reconstituirile interioarelor vechi – aristocratice, burgheze sau țărănești – până la sfârșitul secolului al XIX-lea. Degradarea s-a produs într-un ritm fulgerător, întrucât s-a desăvârșit în câteva zeci de ani și epoca noastră a fost nevoită să înființeze faimoasele muzee de *artă populară,* pentru a strânge în mare grabă și a păzi mărturiile unei civilizații aproape tot atât de îndepărtată de a noastră, din acest punct de vedere, precum aceea a romanilor.

Desigur că i-am fi uluit pe agricultorii din Bretania sau pe cei din Sologne din 1900, dacă le-am fi prezis că, în mai puțin de cincizeci de ani, strachinile, lingurile, măsurătorile de grâu, formele de unt și

[1] Soția lui Ludovic al XV-lea, rege al Franței (1715–1774) (n.t.).

[2] *Jean Baptiste Oudry* (1686–1755), cunoscut mai întâi ca portretist, a fost un excelent pictor animalier, făcând în special cartoane de tapiserii pentru manufacturile din Beauvais, al căror director era; cele mai cunoscute – reprezentând *Vânătorile lui Ludovic al XV-lea* – s-au executat la Gobelims (unde era inspector), revelându-ni-l ca pe un peisagist de valoare (n. t.).

chiar cele mai modeste din obiectele lor obişnuite vor fi expuse, în vitrine, admiraţiei amatorilor de artă, inventariate şi studiate cu aceeaşi grijă atentă ca şi sarcofagele egiptene sau retablurile flamande. Creaţia artistică, la furnizorii lor şi chiar la ei înşişi, se opera în cea mai radioasă inconştienţă (şi cea mai mare libertate faţă de arta „savantă"). Era însă tot atât de sigură şi de naturală: plăcerea pentru lucrul bine făcut, folositor, adecvat funcţiei sale, cu respect pentru materialul lucrat. Şi dacă oalele, farfuriile, lămpile sau mobilele acelea ne satisfac ochiul şi pipăitul atât de deplin, aceasta se întâmplă pentru că ele păstrează amprenta şi măsura mâinii care le-a făcut şi a celei care, folosindu-se de ele, le-a dat o formă nouă prin folosirea lor fără a le strica. Cel dintâi modelaj îl prevede şi-l pregăteşte pe cel al timpului care, departe de a-l altera, îl completează. Ştirbite, chiar sparte, obiectele acestea nu-şi pierd valoarea, după cum nu şi-o pierd statuile antice. Chiar şi în fragmentele lor observăm perfecţiunea şi necesitatea formelor.

Acest echilibru şi această armonie milenară – nu există diferenţă de natură şi puţine diferenţe propriu-zis formale între oalele sumeriene sau romane şi oalele ţărăneşti de acum o sută de ani – au fost brutal întrerupte de introducerea maşinii şi naşterea producţiei industriale, în acelaşi timp în care acestea revoluţionau condiţiile materiale ale vieţii şi tulburau economia, geografia şi populareа, atacau însăşi structura obiectului. Pentru a nu ţine cont de ea în mod radical încă de la început. Maşina, sau, mai degrabă, cei care o mânuiau se străduiau să imite lucrul făcut de mână, să reuşească a ajunge dintr-o dată şi din exterior la o aparenţă copiată. Eroarea provenea oare de la timiditate, de la lipsa unei imaginaţii, sau de la sentimentul unei inferiorităţi, ascuns sub aparenţele unei forţe cu totul noi? Astfel cele dintâi automobile au maimuţărit multă vreme înfăţişarea caleştilor. Astfel s-au văzut înflorind ornamentele, ghirlandele şi festoanele din metal turnat, decorurile mobilelor rococo din plăci aglomerate de rumeguş şi alte drăgălăşenii pe care nu mai e cazul să le descriem. Cei din 1900 s-au delectat cu ele, şi exemple se mai află pretutindeni.

Dar, pe de altă parte, se întâmplă adesea şi ca industria să nu aibă în vedere decât latura utilitară, fiind total indiferentă faţă de aspectul produselor sale. Atunci urîţenia n-a mai cunoscut margini, într-un univers de tablă nituită, emailată, de alamă fasonată şi de sticlă turnată, în care oraşele s-au confundat cu satele, şi pe care maşina de cusut a bunicilor noastre, de pildă, ar putea-o simboliza destul de bine. Hidoasă când e nouă, în ce hal ajungea această marchitănie după ce era folosită! Destinată fiarelor vechi, unde arheologii viitorului nu se vor duce să facă săpături – în ciuda straturilor adânci de sedimentări...

Va trebui să aşteptăm destul de mulţi ani mai înainte de a apărea ideea studierii raţionale a formei obiectelor fabricate în serie, a căutării unei căi spre o nouă frumuseţe, care să nu mai datoreze nimic peceţii mâinii, nici amintirii ei, ci, dimpotrivă, să constea dintr-o riguroasă geometrie, din austeritatea conturelor, prin suprimarea accidentelor, sclipirea suprafeţelor impecabil lustruite, o frumuseţe îngheţată, impersonală, fiică a laminoarelor şi preselor rapide, dar, în fine, la unison cu noul univers al vitezei, al undelor şi al materiei eliberate. Această armonie inedită se descoperea a fi aceea care avea să se nască din calculele cele mai exacte, din adaptarea cea mai strictă a obiectului la funcţia sa: la avion, de pildă, volumul cel mai satisfăcător pentru ochi era şi cel care asigura cea mai perfectă pătrundere în aer; la barajul hidroelectric, curba cea mai elegantă coincidea cu aceea care garanta rezistenţa optimă la presiunea apelor. *Arta funcţională* intra în scenă. Progresele ei au fost extrem de rapide în ultimii ani. Cartea unui francez[1], care a făcut avere în Statele Unite ca „estetician" industrial, ne explică în mod insistent care era motivul acestui succes: produsele cu înfăţişarea cea mai studiată se dovedeau a fi cele mai avantajoase pe piaţă. Nu e de mirare deci că numeroase elemente ale decorului nostru cotidian au evoluat cu mare repeziciune, unele ajungând chiar foarte aproape de limitele perfecţiunii: fier de călcat electric, stilou sau frigider.

Aceste accesorii folositoare ne duc foarte departe, se va spune, de Arta cu a mare, aceea a marilor maeştri de la Luvru. Totuşi nu atât de departe pe cât se pare. Gustul nu e numai o facultate de zile mari, ce şomează în timpul săptămânii. Nu e un lux. Ar fi periculos să despărţim disciplinele în care se exercită el. Permiteţi-i artei să se retragă pe cele mai înalte culmi, sub pretextul purităţii, şi atunci ea se retrage totodată şi din viaţă. Parcată în nişte *rezerv*e în care nu se vor mai livra decât jocuri lipsite de substanţă, spaţiile părăsite se vor preface repede în deşert. Dar marile epoci sunt dimpotrivă, pentru artă, cele în care prezenţa e totală, e o prezenţă naturală. Scrinul medieval folosit curent nu e nedemn de stranele sculptate ale catedralei; firma postăvarului poate rivaliza cu feroneria corului. Artistul care execută polipticul altarului pictează şi steagurile corporaţiilor. Michelangelo desenează uniforme, Leonardo da Vinci nenumărate maşini, poduri, arme. Şi tot aşa până la infinit. Atunci opera de artă e pretutindeni. E familiară. Nu are motive de intimidare.

Din nenorocire însă, în cele din urmă, intimidarea a biruit, ca o consecinţă a retragerii operei în

[1] Raymond Loewy, *La Laideur se vend mal (Urâtul se vinde prost)* (n. a.).

muzeu, dincolo de vizitarea obişnuită. Consecinţă şi a unei noi situaţii a artistului, inaugurată de romantism: aceea a unei fiinţe aparte, pierdută în norii inspiraţiei, plutind deasupra obişnuitului. Chiar şi atunci când a dorit să lepede această poză, societatea s-a încăpăţânat să i-o atribuie, la fel ca şi savantului, la fel ca şi actorului.

În acelaşi timp, asistăm la o fantastică proliferare a imaginii, ce inundă toate domeniile, prin efectul procedeelor perfecţionate ale reproducerii mecanice. Afişul, publicitatea sub toate formele, chiar imprimatul acceptă tot mai mult imaginea, preferând-o textului. Pe o cale inversă celei care a urmat invenţiei tiparului, s-a găsit mai eficace să te adresezi direct ochiului mai degrabă decât gândirii: oare revistele n-au ajuns, în cele din urmă, acea *biblie a săracilor* din evul mediu – reprezentare figurată ce te scuteşte de lectură şi de studiu? Cinematograful, televiziunea bat recordul – douăzeci şi patru de imagini pe secundă! – acestui desfrâu care nu mai lasă privirii timp de odihnă. Dar supraabundenţa antrenează devalorizarea: tot aşa cum abuzul exagerat al limbajului slăbeşte sensul poeziei – exerciţiul cuvântului în ceea ce există mai preţios – tot aşa şi recurgerea aceasta obsesivă la o imagine perpetuă impusă, nu aleasă, întrezărită mai mult decât văzută, ştearsă de îndată de cea următoare, slăbeşte facultăţile atenţiei privirii. Oare cum să ne mai mirăm că în climatul acesta opera de artă e considerată prea trufaşă, ţinând seamă de faptul că ea nu s-ar putea oferi în acest mod?

Concepţia contemporană a turismului generează fenomene destul de asemănătoare. Excelent ca principiu deoarece tinde să pună la dispoziţia celui mai mare număr de indivizi bogăţiile artistice ale unei ţări, până şi cele mai îndepărtate, greu de ajuns altădată, maniera de a practica turismul ne face să-i suspectăm foloasele ce le poţi avea. Nu-l vedem oare, într-adevăr, pe turistul motorizat mai preocupat de *rabla* sa decât de descoperirea ţinuturilor pe care le parcurge, cercetând în mare grabă bogăţiile ce-i sunt semnalate. Iată-l plecat să „facă", de pildă, castelele Loarei, Alsacia sau Burgundia. Mai înainte de orice îl interesează cantitatea. O să poată vedea oare Chambord[1], Cheverny[2] şi Blois[3] într-o singură dimineaţă? Va putea oare dejuna atât de repede încât să ajungă şi la Chaumont[4], Amfooise[5] şi Chenonceaux[6]? Etc. Ce-ar putea oare face mai mult acest nefericit decât să verifice dintr-o ocheadă descrierea din ghid şi numărul de *stele* decernate fiecărui loc? Mai mult chiar, în perioadele de mare afluenţă, a devenit imposibil pentru un călător atent şi curios să viziteze pe îndelete, contemplând fiecare lucru aşa cum merită, majoritatea monumentelor noastre: căci e nevoit să se alăture unuia dintre grupurile pe care ghizii îi dirijează în pas accelerat prin săli şi galerii, în care nici vorbă nu poate fi să rămână mai mult. Curiozitatea şi anecdota – autentică sau nu – e mai presus de celelalte, în general, în comentariile impuse. Spre deosebire de aceste practici dezolante, există şi unele excepţii franceze sau străine (de pildă, casa celebrului tipograf Plantin[7], de la Anvers, pe care vizitatorul o parcurge singur, fără a fi zorit, informat la fiecare pas de nişte notiţe discrete, într-o delicioasă impresie de intimitate).

Se mai întâmplă şi ca, în unele cazuri, iluminările sonorizate a căror vogă s-a răspândit atât de mult să dăuneze semnificaţiei profunde şi spirituale a cutărui monument – abaţie sau bazilică. Ne dăm seama cum, la un moment dat, turismul, dintr-un stângaci exces de zel, poate ajunge la distrugerea secretă a valorilor pe care-şi închipuie că le susţine.

Vrând-nevrând, astăzi trebuie într-adevăr să mergi la muzeu ca să cauţi opera de artă. Acolo, şi numai acolo, e prezentă; numai acolo prezenţa ei e reală. „Rolul muzeelor în relaţia noastră cu opera de artă e atât de mare, spune Malraux, încât ne vine greu să credem că nu există muzeu, că n-a existat niciodată, acolo unde civilizaţia Europei moderne este sau a fost necunoscută; şi că la noi există de mai puţin de două secole. Secolul al XIX-lea a trăit din ele; şi uităm că ele au impus spectatorului o relaţie cu totul nouă cu opera de artă... Muzeul separă opera de lumea «profană» şi o apropie de operele opuse sau rivale. E o confruntare de metamorfoze". *(Vocile tăcerii)*. E mai ales consecinţa practică a dobândirii unei conştiinţe capitale: aceea a caracterului de neînlocuit al comorilor trecutului, al precăderii *vechiului*

---

[1] Comună din departamentul Loir-et-Cher, unde se află un minunat castel, construit de Francise I, rege al Franţei între anii 1515 şi 1547 (n. t.).

[2] Castelul Cheverny de la Cour-Cheverny – din acelaşi de partament – a fost construit în 1630 (n. t).

[3] Capitala departamentului Loir-et-Cher, unde există un castel din secolul al XIII-lea, restaurat în secolele al XVI-lea şi al XVII- lea; în Blois se mai află, de asemenea, interesante biserici şi clă diri vechi (n. t.).

[4] *Chaumont-sur-Loire,* comună din acelaşi departament, unde – în castelul înălţat la începutul secolului al XVI-lea – a locuit Chaterine de Medicis (1519–1589), soţia lui Henric al II-lea, mama lui Francise al II-lea, a lui Carol al IX-lea şi a lui Henric al III-lea, fostă regentă pe timpul minorităţii lui Carol al IX-lea (n. t.).

[5] Comună situată pe Loara, unde se află un celebru castel în care s-a născut şi a murit Carol al VIII-lea, rege al Franţei între anii 1483 şi 1498 (n. t.).

[6] Castelul – edificat pe malul râului Cher, în timpul domniei lui Francise I, la Chenonceaux (comună din departamentul Indre-et-Loire) – a fost înfrumuseţat de arhitectul Philibert Delorme (1510/1515–1570), prin construirea unei aripi pe râu (n. t.).

[7] C*hri*st*oph*e Pla*nt*iu (1520–1589), a trăit la Anvers şi a editat faimoasa *Biblia regia* sau *Biblia poliglotta* (n. t.).

asupra *noului.* Noțiune străină constructorilor catedralelor noastre, de pildă (ca să le construiască nu ezitau să dărâme bazilicile anterioare), străină chiar celor care, în secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea, văruiau fără remuşcări frescele „gotice": de ce să se mai păstreze ceea ce erau în stare să facă din nou mai bine? Declinul acestui sentiment de superioritate, contemporan cu dezvoltarea spiritului ştiințific, avea să impună în puțină vreme respectul scrupulos pentru vestigiile trecutului. Acest patrimoniu salvat, în fine, adunat, nu putea aparține decât întregii națiuni. Într-adevăr, dacă muzeele noastre s-au născut adesea din colecțiile princiare sau regale constituite încă de la sfârşitul evului mediu şi în timpul Renaşterii, meritul de a le fi constituit ca atare şi de a fi permis accesul liber îi revine Revoluției, între 1792 şi 1794. Convenția creează Museum-ul central al artelor de la Luvru, Muzeul monumentelor franceze, cel al Artelor şi meseriilor, Muséum-ul de istorie naturală. Consulatul continuă această acțiune decretând deschiderea a cinsprezece muzee în departamente. În ansamblu, secolul al XIX-lea se va strădui să se îmbogățească în acest domeniu ca şi în celelalte. Va tezauriza: aceasta e epoca acumulării. Muzeele aveau să se umple, din pivnițe şi până în poduri, cu rezultatele săpăturilor, cu tot felul de achiziții şi cu donațiiile acceptate în bloc din grija pentru cantitate. Ele se preschimbă în adevărate hale de vechituri îngrozitoare, fiefuri ale specialiştilor, ce descurajează profund profanul care se menține la o respectuoasă distanță.

O asemenea stare de fapt, prelungită destul de mult până în secolul al XX-lea, a sfârşit în cele din urmă prin a face să apese asupra muzeelor un blestem greu, ce a pătruns până în vocabular. Într-adevăr, în limbajul obişnuit termenul nu are alt sens decât cel de: „loc de păstrare al vechiturilor, plictisitoare şi moarte". Într-adevăr, oare cine nu-şi aminteşte de vizitele la acele muzee din provincie de odinioară, cu sălile năpădite de inexorabilele colecții de fosile, de animale împăiate, de tablouri tenebroase, în mirosul de mucegai, în singurătate şi linişte. Adevărate cimitire, unde chiar şi capodoperele rătăcite îşi pierdeau strălucirea de eternă tinerețe. Domenii de bătrâni, încredințate spre păstrare bătrânilor, ca nişte minore sinecure. Institute de pietrificare a trecutului, simboluri ale morții sale neînduplecate.

Dar limbajul obişnuit, păstrând cuvântului sensul său peiorativ, nu şi-a dat seama că acest cuvânt nu mai corespunde realității. Pentru că într-o perioadă de vreo treizeci de ani s-a efectuat o adevărată metamorfoză a muzeelor, sub efectul revoluțiilor asemănătoare celor care au transformat presa sau învățământul. Şi ceea ce era adevărat odinioară, acum în general, nu mai e.

Căci, între 1920 şi 1930, oamenii şi-au dat seama că muzeele, ca să aibă un rol activ de instrumente de cultură, trebuiau să iasă din letargia lor şi, în loc să adăpostească pur şi simplu nişte opere, să găsească mijloacele de a le face să strălucească într-un mod cât se poate de eficace. Dar problema era mult mai complexă decât părea. Pentru a o rezolva s-a creat o nouă ştiință, botezată muzeologie (sau muzeografie), care a avut revistele ei, şcolile ei, ce au format noi generații de conservatori, tineri şi competenți. Sarcina ce le stătea în față nu era deloc uşoară. Căci aceşti conservatori trebuiau să conserve în mod real, adică să facă inventarul exact al bogățiilor. Să le protejeze apoi de umezeală, de lumină, de căldură, de foc, de furt, de războaie şi chiar de timp.

Perfecționarea tehnicilor ştiințifice avea să furnizeze curând mijloace extrem de precise de investigare a operelor. Laboratorul a fost introdus în culisele muzeului. Aparatele sale – obiectivul fotografic, microscopul, pinacoscopul, spectrograful etc. – au venit în ajutorul criticii nesigure a ochilor omului. Macrofotografia, mărind de zeci de ori urma pensulei în pastă, denunță slăbiciunea imitatorilor şi consacră contestările eternității. Razele ultraviolete dau la iveală repictările. Cele infraroşii fac să apară anumite caractere pe un papirus şters. Razele X permit descoperiri senzaționale, de pildă, sub un portret de Rembrandt, cel al unui studiu de femeie cu leagăn, acoperit de artist, şi pe care subiectul posterior îl ascunde pe vecie la examenul direct. Lampa scialitică, ce suprimă toate umbrele, a fost împrumutată de la chirurg. În schimb, eclerajul cu lumină razantă conferă suprafeței pictate un relief lunar. Dar asta nu e tot: macrochimia analizează pigmenții coloranți, metalografia scrutează aliajele, mineralogia studiază marmura şi pietrele sculpturilor. Orice materie e traversată, explorată până la cele mai infime secrete. Aceste analize convergente au permis istoricului de artă să lucreze pe unele baze în sfârşit încercate.

Totuşi nu e vorba aici decât de reversul decorului. Căci publicul nu poate judeca decât ceea ce i se arată pe scenă, adică pe simeze. Nici aici progresele nu sunt lipsite de importanță. În loc să fie îngrămădite acolo în mod confuz unele lângă altele, tablourile, selecționate cu mai multă grijă, sunt depărtate în aşa fel încât să nu se stingherească reciproc. Cele mai importante capodopere beneficiază adesea de o prezentare izolată, care să le scoată în evidență valoarea. Fondurile întunecate şi terne au făcut loc unor tonuri deschise. Piatra, lemnul sau țesăturile cele mai plăcute ochiului oferă o gamă de suporturi foarte diversificată. Obiectele din vitrine nu-ți mai propun ghicitori ci spectacole organizate. Eclerajul, natural sau artificial, a fost obiectul unor studii care să suprime reflexele, orbirea şi oboseala vederii.

S-a întâmplat firește ca, printr-o reacție împotriva vechii profuziuni, unii reformatori să cadă într-un exces contrar cu ceea ce s-a numit „muzeul-clinic"', cu suprafețe goale, înghețate, atât de lipsite de ceea ce putea distrage ochiul de la opera expusă încât aceasta se afla la rândul ei asfixiată într-o atmosferă sterilă. Din fericire s-a revenit la un echilibru, înțelegându-se necesitatea unei anumite călduri, şi aceea de a găsi în fiecare împrejurare accesoriile potrivite.

Astfel, în numeroase oraşe din provinciile noastre, uneori extrem de modeste, s-au produs adevărate renaşteri, în stare să uimească un vizitator care ar revedea acele muzee după o absență de vreo douăzeci de ani. Şi, efectiv, vizitatorii vin grămadă acolo, adeseori de departe. Din nenorocire, resursele sunt prea disprețuite, sau neglijate, chiar de locuitorii înşişi, atunci când nu le ignoră pur şi simplu. Publicitatea, chiar activă – expoziții temporare, afişe, articole în presa locală, conferințe – nu ajunge să trezească interesul într-un mod permanent. Oare nu e deci posibil ca un muzeu să devină un autentic focar de cultură, inserat în viață şi nu rămas deoparte? Străinătatea ne dovedeşte că da. La Sao Paulo, de pildă, *Museu de Arte* (de o nemaipomenită bogăție, dacă ne gândim că a fost înființat în 1947 şi că peste şapte ani poseda, printre alte piese capitale, cinci opere de Cézanne, nouă de Toulouse-Lautrec, zece de Renoir etc...!). Muzeul de artă a fost instalat nu într-o clădire solemnă izolată în mijlocul unui parc ci într-un bloc ocupat în mare parte de o vastă organizație de presă, radio, televiziune. Şi activitățile sale în amănunt te fac să visezi. Căci, afară de seriile de expoziții consacrate unor mari personalități, unor teme de ansamblu sau unor tineri artişti, sau chiar şi unor prezentări didactice realizate cu ajutorul unui material special de reproduceri, copii şi tablouri sinoptice, Muzeul organizează concerte, spectacole de balet, proiecții de filme. Ține cursuri despre toate tehnicile artelor grafice, chiar şi despre publicitate, fotografie, grădinărit (care a dat naştere unei societăți de cultură a florilor) şi chiar de formare a manechinelor. Mai multe din aceste cursuri se țin seara. Altele se referă la muzică şi apelează la orchestre de copii. Organizatorii nu ezită să arate costume vechi sau rochii de la Dior printre opere de Tițian şi Fragcnard.

Astfel Muzeul are „o influență în viața oraşului, peste tot unde apar problemele artei şi pot sugera propuneri sau ajuta la rezolvarea lor: de la organizarea estetică a marilor expoziții cu caracter industrial sau agricol, la decorarea vitrinelor marilor magazine, până la participarea dezbaterilor din mijlocul instituțiilor ce sprijină avântul artei avansate; pretutindeni intervin diversele echipe ale institutului, aducându-şi contribuția la inovațiile gustului, provocând adesea polemici interesante". Şi P. M. Bardi, directorul Muzeului, poate trage următoarea concluzie: „Din punct de vedere muzeografic, e vorba de o experiență de cea mai mare importanță, dat fiind mediul în care s-a dezvoltat. Era indispensabil, într-o țară nouă şi plină de imaginație ca Brazilia, să intri în miezul problemei, lărgind gradat şi cu anumită diplomație domeniul interesului şi gustul publicului pentru artă. Pe de altă parte, era vorba să se asigure încet-încet pinacotecii în formare, un număr tot mai mare de vizitatori care să nu fie numai ocazionali sau turistici, ci să poată ajunge prieteni atenți, şi aşadar oameni plini de zel şi propagandişti.

Cu alte cuvinte, fără această protoplasmă de «suporteri» amatori căreia îi oferim în fiecare clipă ceva nou... ar fi imposibil să conferim muzeului nostru o activitate dinamică progresivă şi continuă."

Iată secretul: să faci ca tot oraşul să fie mândru de muzeul său – aşa cum sunt la noi Saint-Etienne sau Reims mândre de echipa lor de fotbal. Sesizăm nuanța. Oare un entuziasm de asemenea calitate nu poate fi într-adevăr decât apanajul țărilor noi, cele care consideră achiziționarea fiecăreia dintre operele lor de artă o victorie, şi construiesc pentru ele – la Milwaukee, la Johannesburg, la Tel Aviv – muzeele cele mai moderne din lume, concepute în fine pentru funcția lor? Noi care ne-am adăpostit comorile, prea leneş moştenite, în fostele palate ale regilor şi arhiepiscopilor noştri, le vom mai vedea oare încă multă vreme stând departe de marile mişcări ale mulțimii? Oare Muzeul-Casă de cultură din Le Havre vesteşte o eră nouă?

Dacă arta veche şi muzeele continuă să exercite, în ciuda atâtor eforturi, o asemenea intimidare, ce să mai spunem de arta contemporană, de producția artiştilor în viață? Adevărații artişti sunt nişte persoane destul de închise, şi demonul universal al curiozității, care-şi caută prada peste tot ca s-o servească cititorilor ziarelor de seară, are prea puțină putere asupra lor, cu oarecare excepții: dacă s-a reuşit a se face din Picasso o vedetă, aceasta s-a făcut punându-se stăpânire pe persoana şi pe viața lui, nu pe operă. În general, artiştii se urcă rar pe estradă, spre deosebire de verii lor scriitorii... La ei, n-au loc întâlniri pentru autografe, nu există jurii flecare, puțini sunt cei care culeg informații. Biografiei lor îi lipseşte adesea anecdota picantă (farsele tinerilor pictori sunt demodate şi nici chiar romantismul mizeriei nu mai are vreun farmec). În spatele operei se ascunde omul, şi opera trebuie să spună tot. Dar unde să găseşti opera? Mulți nu ştiu, şi au scuze, căci, în ciuda celor mai merituoase încercări de a atrage provincia, totul se petrece la Paris, din pricina acelei concentrări imposibil de stăvilit, care se manifestă – în grade diferite – şi la celelalte arte.

Mai înainte de toate sunt Saloanele. În aparență, Saloanele au rămas cel mai simplu mijloc de a lua contact cu arta vremii, dar numai în aparență. Căci, din cauza numărului mare şi al confuziei, aproape că şi-au pierdut eficacitatea. Secolul al XVIII-lea fusese cel care luase parte la naşterea Salonului, cel al Academiei regale de pictură şi de sculptură al cărui prestigiu s-a păstrat neştirbit până spre sfârşitul secolului al XIX-lea, de-a lungul Revoluției, a imperiilor şi republicilor, căci nu avea concurenți: instituția era unică (şi cuvântul fără plural). Transformarea ei în Societatea artiştilor francezi, scăpată de sub controlul administrației, conținea în germene prima sciziune, aceea a Societăților Naționale de Belle-Arte (1889). Înce-pând de atunci, s-a răspândit sistemul. Şi astfel s-a văzut cum apar Salonul de toamnă, Salonul de iarnă, Salon des Tuileries, Salonul din mai şi multe altele încă. Salonul Independenților s-a înfiițat odinioară prin abolirea oricărui fel de juriu, din grija pentru echitate. Şi el a fost depăşit curând: au apărut Supraindependenții, ca un fel de provocare a rezistenței umane a vizitatorilor, cu kilometrii lor de simeză. Sculptorii, gravorii, decoratorii s-au grupat în mai multe societăți. Femeile au lansat Salonul pictorițelor. Enumerarea lor completă s-ar înşira pe mai multe pagini, cu tot cu amatorii, căci poştaşii, profesorii, funcționarii de la metrou, polițiştii, medicii („exercitare ilegală de pictură!", spunea un umorist) nu s-au temut să expună sub steagurile respective, şi curând fiecare meserie va avea salonul ei anual.

Concepem deci, fără greutate că o asemenea proliferare a făcut un mare rău instituției ca atare, şi că cel mai versat ochi ajunge să nu mai poată distinge nimic prin gloatele în mijlocul cărora operele de bună calitate, în exil, se pierd, fiind copleşite de enorma cantitate a celor proaste. Nu în Saloane deci, afară de cazurile excepționale, se mai descoperă adevăratul chip al artei contemporane, ci în galerii.

Or, galeriile reprezintă, în geografia artistică, locurile care intimidează cel mai mult: câți trecători „profani" îndrăznesc să deschidă uşa vreunei galerii? Cu totul pe nedrept, căci acestea sunt, dimpotrivă, printre rarele locuri din oraş în care se poate intra ca într-o moară. Ce este de fapt o galerie de artă? Un magazin? Da şi nu. Adesea e un ansamblu de săli de expoziție la etajul vreunui imobil, în vitrină se află unul sau două tablouri, nu mai multe, în general. E un magazin în care nu vedem aproape niciodată vânzându-se ceva, şi a cărui intrare e într-adevăr liberă (la expozițiile particulare; căci numai la marile manifestări ce rivalizează cu cele din muzee, în cele mai importante galerii se plăteşte biletul de intrare). Vizitatorii se uită pe îndelete la tablouri, se învârt în jurul sculpturilor, urcă, coboară, se aşază în fotolii confortabile, nimeni nu-i întreabă nimic. Vânzătorul sau vânzătoarea, de la birou, nu li se adresează decât dacă aceştia se interesează de prețuri. Uneori e şi stăpânul acolo. Uneori chiar artistul ale cărui opere sunt expuse. E o atmosferă calmă, de meditație. Instinctiv, se vorbeşte încet. Dealtfel tablourilor le place mult acest lucru.

În ziua „vernisajului" totul e diferit. A trecut, fireşte, multă vreme de când nu se mai lustruieşte nimic în timpul inaugurării unei expoziții, dar a rămas expresia. Un mare vernisaj e prin excelență ceea ce se numeşte în mod obişnuit un „eveniment foarte parizian". Are loc pe la patru sau cinci după-masă, de preferință vineri. S-au trimis câteva sute de invitații (de care te poți lipsi perfect: oricine poate intra ca la un târg...). Artistul, înconjurat de tot personalul galeriei, aşteaptă semeț criticii (dar, ştiind despre ce e vorba, aceştia s-au dus mai degrabă în ajun), confrații (care se pricep excelent să înțepe cu complimentele lor), şi femeile de lume, care constituie majoritatea asistenței. Majoritate redutabilă şi epuizantă! Căci femeia de lume nu vine să vadă, ci să fie văzută, şi să stea de vorbă cu prietenele ei. Pălăria ei după ultima modă constituie între priviri şi picturi un ecran de nepătruns, şi, peste trăncănitul asurzitor, exclamațiile ca: „încântător", „delicios" zboară de la unul la altul, chiar dacă expoziția are ca temă o periferie sinistră sau nişte monştri îngrozitori. Dar abia când femeia de lume zăreşte în sfârşit artistul şi tabără asupra lui ca să-l felicite, acest erou trebuie să fie foarte curajos, ca să nu-şi piardă pe vecie speranța de a se vedea înțeles... Da, un vernisaj e o încercare grea, dar se pare că obiceiurile îl pretind. Adevărații îndrăgostiți de pictură vin mai degrabă în zilele următoare, şi pot oricum, semnând în registrul galeriei, să facă dovada interesului pentru artist.

E prea puțin să spunem că galeriile demne de acest nume sunt, la noi, aproape exclusiv pariziene. Chiar şi la Paris, două arondismente dețin aproape în întregime monopolul: pe *rive droite*[1], al optulea; pe *riv*e *gauche*[2], al şaselea. În afara celor două teritorii consacrate, nu întâlnim decât foarte rari franctirori. Şi aceştia sunt în apropierea frontierelor. Între arondismentul al optulea şi cel de al şaselea, spiritul diferă considerabil, dealtfel. De curând, în jurul noului Centru Georges Pompidou, cu o arhitectură futuristă, s-a dezvoltat un al treilea focar cu un spirit mai tânăr şi mai internaționalist.

Pe străzile aproape provinciale din vecinătatea Şcolii de Belle-Arte şi cheiuri – *rue de* Seine, *rue*

[1] Malul drept al Senei (n.t).
[2] Malul stâng al Senei (n.t.).

Bonaparte, *rue des* Saints-Pères – printre magazinele de antichităţi şi librăriile vechi, ce conferă acestui colţ al capitalei farmecul ei vetust şi preţios, sunt o mulţime de galerii mici. Unele expun fără îndoială arta cea mai avansată, dar fără demonstraţii de prisos: rămân la acelaşi nivel cu trotuarul, comunică cu exteriorul, iau parte la atmosfera generală a cartierului în care studenţii se amestecă printre menajere, unde prăvăliile de rame alternează cu bistrourile şi cu negustorii de culori.

Cu totul altfel e climatul de pe *rive droite,* sau mai exact al acelui poligon circumscris de strada Royale, Fauborg Saint-Honoré, parcul Monceau şi bulevardul Messine. În aceste „cartiere frumoase", în interiorul cărora se observă dealtfel misterioase deplasări ale polilor de atracţie – dintre strada La Boétie spre bulevardul Matignon, de pildă – se hotărăsc adevăratele destine ale artei contemporane. Acolo covoarele sunt groase, eclerajul savant şi preţurile considerabile. La conducerea acestor galerii se află marii seniori care domnesc în comerţul de artă, înfiinţează sucursale în străinătate, prospectează America, Elveţia şi Scandinavia. Puterea lor se poate compara cu aceea a editorului din lumea literară. Se sprijină pe valorile sigure şi lansează nume noi pe care mizează. Trebuie să ţină cont de risc, de capriciile gustului, chiar şi de eclipsele talentului. Unii dintre ei au fost odinioară orfevri sau croitori. Dar majoritatea a dobândit, în intimitatea artiştilor şi operelor, o cunoaştere reală şi foarte sigură a artei moderne.

Muzee, expoziţii, galerii, în momentul de vârf al activităţii lor de sezon, oferă o varietate de resurse mult superioară capacităţii de absorbire a publicului. Dar ce-i mai rămâne omului avid de hrană artistică departe de oraş?

Odinioară nu-i rămânea nimic, sau aproape nimic: mapele cu gravuri în alb-negru nu sunt decât nişte transpuneri arbitrare ale picturilor celebre – un repertoriu de schelete. Cel puţin fotografia obişnuită a respectat cu strictețe forma, dar ea era condamnată să transpună în gri-uri fără strălucire albastrurile cele mai celeste sau vermillonurile cele mai incadescente: un progres mediocru deci.

Epoca reproducerii în culori a schimbat considerabil această stare de lucruri. Perfecţionările remarcabile, succesul mare şi difuzarea ne interzic de acum înainte s-o mai neglijăm. André Malraux, care nu ezită s-o boteze „tipografia artelor plastice", consideră cele mai bune reuşite „echivalentul a ceea ce odinioară erau tablourile de atelier, executate sub îndrumarea şi controlul maestrului; copiile elevilor lui Ingres despre care acesta spunea: «Le voi semna»".

E adevărat că reproducerea, *facsimilul,* se apropie astăzi de ceea ce într-un alt domeniu se numeşte „însăşi fidelitatea". Trebuie să insistăm că numai din acest punct de vedere îşi află justificarea: în acest domeniu aproximaţia nu se poate tolera, e condamnabilă fără drept de apel. Reproducerea făcută în grabă, ieftină, e un flagel căruia trebuie să-i preferăm, atunci când e cazul, cinstita fotografie în alb-negru: într-adevăr cum să îngăduim ca un albastru pus cu grijă de pictor să devină violet pe o corectură, verzui pe o alta? Aşa că e necesar să precizezi limpede condiţiile unei reproduceri satisfăcătoare.

Mai întâi: fidelitatea culorilor atât cât este posibil, ceea ce presupune înainte de toate „reperarea" (în suprapunerea diferitelor culori) cu o precizie neînduplecată; cel mai mic joc, vizibil la margine, cere anularea ei.

Al doilea: identitatea formatului (cu oarecare aproximaţie). Această propunere decurge din precedenta, căci orice reducere importantă alterează în mod automat redarea culorilor. Ea duce la o *condensare* care e, în raport cu tabloul, ceea ce e faţă de un roman original un rezumat de câteva pagini: o aluzie. Din această cauză e atât de înşelătoare, oricât ar fi de seducătoare şi oricât de îngrijită realizarea, ilustraţia cărţilor de artă: de la formatul volumului la dimensiunile, chiar modeste, ale picturilor, abaterea e considerabilă. Dar ce să mai spunem când e vorba de fresce, de tavane sau de *Pluta meduzei!*[1]

Al treilea: probitatea în realizarea rezultatului. Procedeele de reproducere sunt diverse – fototipie, litografie, *pochoir*[2]*,* ecran de mătase etc. – şi se potrivesc diferitelor tehnici. Desenul, acuarela, reproduse pe o hârtie identică cu originalul, sunt astăzi greu de distins la un prim examen. Cu totul altfel se întâmplă cu pictura în ulei, a cărei materie, relief şi până la cele mai profunde transparenţe prezintă obstacole serioase. Aceste obstacole au fost uneori depăşite cu dezinvoltură de anumiţi fabricanţi care nu ezitau să şi machieze, dacă putem spune astfel, din exterior, reproducerile, cu ajutorul pensulelor, prin aplicarea verniului şi a altor artificii suspecte, înseamnă că prin asemenea mijloace înclini spre fals mai degrabă decât spre o copie integră. Acestei periculoase urmăriri a iluziei – oneroasă dealtfel – să-i preferi mai degrabă simpla reproducere pe hârtie, care nu tinde decât la cea mai bună realizare aproximativă prin cele mai cinstite mijloace.

---

[1] Celebră operă de Théodore Géricault, aflată la Luvru (n. t.)-

[2] Lamă de carton sau de metal decupată, care se foloseşte pentru a colora cu ajutorul unei pensule un desen având conturul acelei lame (n. t.).

E adevărat că datorită acestei cuceriri a devenit posibil să trăieşti zilnic în reflexul celor mai frumoase opere, că un interior împodobit numai cu reproduceri de format mare, alese în chip judicios şi care se potrivesc unele cu altele, dobândeşte demnitate şi o căldură rezervate odinioară numai colecţionarilor bogaţi. Şi nu vom repeta niciodată destul că sunt de o mie de ori preferabile reproducerile bune picturii originale proaste.

Nici nu e nevoie să mai subliniem rolul lor în şcoli, în universităţi, în comunităţile izolate, prin expoziţiile itinerante: acesta e capital. Odată cu muzeul de reproduceri, muzeu de ordin secundar dar eliberat de constrângerile sale, mobil, ce se poate reînnoi şi teoretic extinde la infinit, s-a deschis o nouă cale educaţiei artistice.

Dar oare există această educaţie? E prevăzută oare? Are vreun loc în formarea copilului?

Diferitele grade de învăţământ au înscris studiul desenului în programele lor. Un studiu mereu ameninţat dealtfel. „Ezităm să afirmăm, scrie un inspector de şcoli primare, că de acum încolo importanţa desenului e incontestabilă în opera de educare întreprinsă în şcoală. E un lucru cert că «desenul» e surghiunit pe ultimul plan, uneori chiar abandonat. Şi totuşi Artele plastice sunt la ordinea zilei..." Şi un alt inspector, de liceu, mărturiseşte cu melancolie în nişte directive din 1953: "În învăţământul secundar, orarul săptămânal de desen a fost încontinuu redus de cinsprezece ani; numai unele cursuri noi au avut oarecare trecere dar fără a fi legalizate, fără speranţa unor rezultate satisfăcătoare. Lauda cu care ne fălim e mai curând o vorbă goală, pe când consecinţele nefaste se înscriu în fapte".

Rudă săracă a altor materii predate, desenul a suferit multă vreme din pricina metodelor neinteresante, a fost fieful profesorilor formaţi ei înşişi după legile celui mai steril academism (chiar dacă în şcoala primară, institutorul – considerat că ştie tot pentru a instrui în toate – trebuie de bine de rău să predea şi desenul). Pentru autorii Instrucţiilor oficiale, desenul e mai ales un mijloc de studiu ducând împreună cu celelalte discipline la acelaşi scop: dezvoltarea ştiinţei şi a facultăţilor copilului. „Mai întâi să vadă bine realitatea, s-o simtă şi s-o redea apoi cu sinceritate, aceasta trebuie să fie singura preocupare a elevului în faţa naturii care, sub mii de aspecte, rămâne modelul etern"[1]; şi în cel secundar: „Practicarea desenului dezvoltă şi stimulează spiritul de observaţie şi curiozitatea aceea arzătoare care se află la originea oricărei cunoaşteri[2]". Astfel multe generaţii în pantaloni scurţi s-au străduit, cu ajutorul serios al gumei şi al creionului negru, să redea ibricul de cafea, ulciorul cu apă şi cutia cu cretă, impecabila trilogie, chintesenţă a *realului.* Dar destul cu ironia: aceste obiceiuri sunt, pare-se, de domeniul trecutului. Metodele active au măturat accesoriile prăfuite, au făcut să pătrundă în clase florile, scoicile, păsările, să curgă culoarea, dând frâu liber imaginaţiei. Afişul, gravura, ceramica, vitraliul sunt de acum încolo lucruri obişnuite. Studiul marilor forme ale artei, de la Asiria până în secolul al XX-lea, s-a prevăzut în liceu, continuându-se cu vizitele la muzee. Dorim să credem că poate fi efectiv astfel pretutindeni (fără a ajunge, vai, să fim foarte convinşi). Dare adevărat că, în multe cazuri, iniţiativele personale ale educatorilor depăşesc programele, suplinind sărăcia mijloacelor, lipsa de credit, de documentare, de resurse locale şi, cu ajutorul entuziasmului, fac minuni.

Minuni eroice. Afară de aceste scurte ore de graţie, copilul se întoarce în universul său, şi-şi regăseşte imaginile sale. Care? Acelea pe care marile întreprinderi de cafea sau de biscuiţi îl fac să le colecţioneze. Benzile desenate ale revistelor sale ilustrate (sau ale adulţilor, şi mai rele, poate). Cărţile poştale „umoristice". Calendarele publicitare. *Et caetera.* Imagine, da. Ultimele imagini ale degradării. Ultimele grade ale josniciei la care putea ajunge o anume folosire a liniilor şi a culorilor, apanaj exclusiv al secolului nostru. Nişte instrumente, printre atâtea altele, ale unui imperiu formidabil, bine statornicit asupra supuşilor încă din cea mai fragedă vârstă: imperiul vulgarităţii.

[1] Ordin din 20 iunie 1923 (n. a.).
[2] Ordin din 24 februarie 1943 (n. a.).

II. Realitate şi adevăr

Un mare şef indian, care era primit cu toate onorurile la Paris, a fost dus într-o zi la Luvru. A fost plimbat conştiincios prin sălile cu pictură. Indianul se uita în toate părţile fără a scoate nici o vorbă. Fiind pe punctul de a pleca, a întrebat, în fine, unde se aflau operele de artă. Foarte preocupat de scări şi coridoare, nu dăduse nici o atenţie tablourilor: personajele acelea atât de naturale din cauza asemănării lor nu erau pentru el decât nişte strămoşi, ceva mai bine conservaţi decât în ţara lui, unde tehnicile de mumificare existau fără îndoială de multă vreme. Arta trebuia să se deosebească de acele iluzii atât de banale!

Fără îndoială că povestea e prea frumoasă ca să fie adevărată. Faptul nu are importanţă, deoarece constituie un exemplu. Spre deosebire de indian, occidentalul tinde din instinct, şi din toate puterile, spre asemănare. Arta trebuie să-i semene naturii, asta e legea lui. În consecinţă, ceea ce nu seamănă nu e artă. Criteriul e uşor. E imperios. Are soliditatea stâncii şi inerţia ei. De mai bine de cincizeci de ani, el serveşte, în măreaţa-i simplitate, la deosebirea dintre arta veche şi arta „modernă".

„Tabloul reprezintă interiorul unui palat. În mijloc, pe un tron acoperit cu purpură, regele ţinând în mână un sceptru de aur etc." O asemenea descriere se potriveşte unei picturi, să zicem din secolul al XVII-lea, aşa cum se potriveşte unui decor de teatru. E un inventar de accesorii, precis şi sigur ca orice inventar. Odată ce ai verificat locul fiecărui obiect, pot răsuna cele trei bătăi ale gongului şi poate începe scena: totul e explicat – cu excepţia tabloului însuşi şi a raţiunii sale de existenţă: descrierea nu poate suplini prin nimic tabloul, dar îi ţine locul în chip foarte comod, în multe ocazii.

O asemenea substituire e imposibilă la un mare număr de opere contemporane. Aşa că fraza pe care aceste opere o aud cel mai des e: „Oare ce reprezintă asta?" Ce întrebare sfâşietoare. Ce întrebare serioasă, care pune din nou în discuţie, sub aspectele ei inocente, natura şi funcţia întregii arte. La care n-am putea răspunde printr-un cuvânt. Obstacolul trebuie ocolit, şi atacat pe la spate.

Într-adevăr, trebuie să cercetăm ceva mai de aproape faimoasa chestiune a asemănării.

Dacă se consideră că opera de artă e valabilă în măsura în care ea seamănă cu natura, atunci cea mai satisfăcătoare operă ar fi aceea care ar semăna cel mai mult cu natura, şi ideală, aceea care i-ar semăna în chip absolut. Or, ce este asemănarea absolută, dacă nu o identitate perfectă? Numai o picătură de apă e identică cu altă picătură de apă, excluzând orice imagine a picăturii de apă. Natura n-ar putea fi egală decât cu ea însăşi, cu o a doua natură. O ipoteză absurdă? Să nu mai vorbim despre asta.

O primă transsubstanţiere e deci prealabilă oricărei arte: pentru a reda carnea unui personaj pe care l-a luat drept model, sculptorul nu dispune de carne, ci de piatră, de lemn sau de lut; pictorul, de culori. Până la ce punct poate fi împinsă asemănarea, cu ajutorul acestor mijloace? Până la fidelitatea integrală, punct cu punct, milimetru cu milimetru? Nu, căci rezultatele ar fi echivalentul figurilor de ceară de la Muzeul Grévin[1]: nimeni nu le-a confundat niciodată cu nişte opere de artă, după cum nu se confundă nici dioramele[2] la care ar ajunge pictura concepută în acest fel. Pictura numită în *trompe-l'oeil*[3] purcede, totuşi, de la această grijă. A fost foarte preţuită în diferite epoci: antichitatea ne-a transmis anecdota faimoşilor struguri ai lui Zeuxis[4], ce amăgeau până şi păsările cerului care veneau să-i ciugulească. Dar trebuie să ne grăbim să adăugăm aceasta: *trompe-l'oeil*[5] nu păcăleşte ochiul decât de departe, sau mai exact de la o distanţă calculată cu precizie. Văzută de aproape (de noi, dacă nu de păsări!), ea ne dezvăluie în schimb cantitatea de artificii şi de deformări folosite pentru a realiza iluzia cu ajutorul unui anume unghi şi a unei anume depărtări. *Trompe-l'oeil-ul* nu e decât o figură de presidigitaţie deosebit de neloială. Ceea ce ne propune nu e asemănarea, ci înşelarea aparentă.

Dar fotografia? Fotografia nu e chiar procedeul care restituie o imagine foarte asemănătoare a naturii? Da şi nu. Într-adevăr, există două feluri de fotografii. Una, numai documentară, care nu se preocupă decât de exactitate. Cealaltă, mai ambiţioasă, fotografia de artă sau aspirând a ajunge o formă autonomă de artă – vom vedea imediat cum.

Trebuie să remarcăm de la început că fotografia pur documentară e în alb-negru. Sau a fost cel puţin până nu de mult, adică vreun secol. Din această cauză, se bazează pe o convenţie majoră, pe care numai obişnuinţa ne permite s-o uităm. Traducând infinitatea nuanţelor naturii numai prin gama de griuri, de la negrul pur până la albul pur, e tot atât de arbitrară ca şi desenul în creion. Culoarea a eliberat-o de

[1] Galerie cu figuri de ceară din muzeul creat la Paris, în 1882, de desenatorul Alfred Grévin (1827-l892) (n. t.).
[2] Tablouri pictate pe pânze de mari dimensiuni, ale căror efecte variază după jocul de lumini (n. t.).
[3] Pictură care, de la distanţă, dă iluzia de realitate (n. t.).
[4] Unul dintre cei mai iluştri pictori greci ai antichităţii (464- 398 î.e.n.) (n. t.).
[5] În franceză, păcăleşte ochiul.

această servitute (deşi şi aici trebuie să vorbim despre fidelitatea într-o mai mică sau mai mare măsură a culorii). Ce-i mai lipseşte deci? Ah, mişcarea! I-o dă cinematograful. Dar dreptunghiul ecranului nu-i acordă cinematografului decât o fereastră îngustă spre lume. Ecranul s-a lărgit. A fost curbat. S-au inventat procedee peste procedee pentru a doborî viziunea laterală, senzaţia reliefului etc. şi din progres în progres se urmăreşte cu înverşunare (din ce în ce mai aproape) o realitate care nu se va lăsa totuşi niciodată prinsă în întregime, la fel cum în geometrie hiperbola[1] se apropie pe nesimţite de asimptota[2] ei fără a trebui s-o ajungă vreodată.

Cit priveşte fotografia – şi cinematograful – care s-au înălţat, pe drept, până la demnitatea de artă (o nouă artă), abia mai e nevoie să spunem că au făcut-o repudiind grija asemănării literale. Alegând, în schimb, din elementele realităţii: prin cadraj. Interpretând, accentuând, sau transformând aceste date, prin folosirea filtrelor, practicarea nedefinitului, al jocului de umbre şi de lumini şi multe alte procedee. Pe scurt, furnizându-ne nişte transcrieri elaborate ale realităţii, uneori foarte departe de ea.

Iată deci o idee pe care trebuie s-o părăsim: arta nu reproduce natura. Nici o operă din nici o epocă, din nici o ţară, chiar cea mai *realistă,* n-a atins niciodată – nici n-a vizat-o – această imposibilă asemănare. În concluzie, tabloul cel mai realist e rezultatul unei cantităţi considerabile de deosebiri, de echivalenţe şi de convenţii, prin care se îndepărtează mai mult sau mai puţin sensibil de modelul său. Şi arta constă tocmai din căutarea acestor interpretări şi nu din îndeplinirea unei servile, zadarnice, copii. În diferenţă, nu în coincidenţă. În afirmarea libertăţii. Şi dacă „clasicii" n-au încetat să proclame sus şi tare fidelitatea lor faţă de natură, mai presus de faptul că e important să observi cum respectau în realitate această fidelitate, nu e mai puţin important să asculţi unele vorbe de-ale lor, care te fac să auzi pe neaşteptate un sunet oarecum discordant. „În natură poţi găsi frumuseţea aceea care e marele obiect al picturii; acolo trebuie s-o cauţi şi nu în altă parte", spune austerul domn Ingres. Dar într-o altă zi: „Studiind natura, mai întâi să nu priviţi decât ansamblul. Cercetaţi-l, cercetaţi-l numai pe el. Detaliile sunt nişte lucruri mici ce ne incomodează şi trebuie strunite... Să aveţi pe de-întregul în ochi, în minte, figura pe care vreţi s-o reprezentaţi, şi execuţia să nu fie decât desăvârşirea acestei imagini deja posedate şi pre-concepute". Deja posedate? Preconcepute? Detaliile strunite? Oh, oh! Şi vorbind despre Poussin, marele pictor al celui mai clasic dintre secole: „Fără a fi ieşit din câmpia Romei, şi aproape chiar din Roma, nemuritorul Poussin a descoperit solul pitoresc al Italiei. A descoperit o lume nouă, ca acei mari navigatori, printre care şi Americo Vespucci, dar cucerirea sa a fost mai calmă. Poussin – ce nume glorios! – a ştiut să vadă în ţara pe care a exploatat-o în chip atât de nobil ceea ce ceilalţi nu văzuseră... El primul, el singurul, a imprimat *stilul* naturii italiene. Prin caracterul şi gustul compoziţiilor sale, a dovedit că natura aceea îi aparţinea atât de mult încât în faţa unui loc frumos, se spune, şi se spune pe bună dreptate, că e *poussinesque*". Cum, aceşti artişti, atât de reverenţioşi faţă de real, au îndrăznit deci să dispună de el? I-au imprimat stilul lor? Erau deci liberi, deja liberi!

Da, erau, aşa cum fuseseră totdeauna, chiar fără s-o fi ştiut, predecesorii lor.

Odată ce-am admis această constatare – o constatare capitală! – n-ar mai trebui să existe vreo dificultate majoră în cursul a ceea ce s-ar putea numi procedura de recunoaştere a artei contemporane. Căci libertatea, odată ce i-am pronunţat numele, nu mai suportă să fie ţinută în laţ. Cum popoarele eliberate de tiranie aspiră numai la regimul care le va permite să dispună în chip ideal de ele înşile, tot astfel arta convinsă de libertatea ei nu se va linişti decât după ce se va folosi de ea din plin şi sistematic. Şi nu e oare aici, rezumată în câteva cuvinte, istoria revoluţiilor artistice survenite în lanţ de vreo sută de ani încoace?

De la cea dintâi libertate, cucerită timid, până la libertatea totală, trecerea e insensibilă, dar de neînlăturat: mişcarea iniţială conţine germenele tuturor celorlalte. Întâlniţi la ţară un pictor lucrând, în faţa *motivului,* cum se spune. Un motiv seducător: câmpia, râul, colinele, armonios ordonate în faţa ochilor săi, se oferă penelului. Dar creanga principală a acestui stejar, din prim plan, se pare că stânjeneşte printr-un unghi disgraţios compoziţia tabloului. Ce trebuie să facă omul nostru? Să schimbe locul şevaletului? Să caute un alt punct din care să privească? Fireşte că nu: stejarul îi place, are nevoie de el, masa lui impozantă va echilibra în chip fericit restul tabloului. Numai cotul acestei crengi nenorocite... Oare nu-i veţi permite, din întâmplare, artistului s-o modifice puţin – doar atât cât e nevoie pentru ca pe pânză acordul general al liniilor să nu fie rupt în nici un chip? Un fleac, în concluzie.

Atenţie, gândiţi-vă bine. Neînduplecatul Dumnezeu, teribilul Dumnezeu al realismului absolut vă porunceşte să nu faceţi nimic. Stejarul aşa e. Dacă l-aţi ales ca să-l reproduceţi, reproduceţi-l integral,

[1] Curbă plană cu un centru şi două asimptote, având proprie tatea că diferenţa distanţelor oricărui punct al său la două puncte fixe (numite focare) este constantă (n. t.).

[2] O dreaptă de care se apropie oricât de mult o curbă plană, dar pe care aceasta n-o atinge (n. t.).

chiar şi cu confirmaţia vicioasă a crengii principale. Dacă nu, stejarul pe care l-aţi desenat, sau lăsat să fie desenat, nu va semăna nici cu acesta, nici cu vreun altul. Dacă nu, acest copac imaginar nu va avea cea mai mică realitate. Dacă nu...

Ah, dacă nu, aţi fi deschis colivia păsării numită artă, şi pasărea magică, de îndată aşezată pe stejar, îşi va lua repede zborul prin câmpie, prin întreaga realitate. Şi dumneavoastră vă veţi fi lipsit de dreptul de a protesta vreodată împotriva acelor zboruri care vi se vor părea cele mai periculoase, chiar cele mai nebune.

Căci mâine artistul nostru, fixându-şi şevaletul în altă parte, în numele unei bune ordonări a tabloului său, va doborî un fag întreg sau îl va transplanta (astfel Corot, la întrebarea uluită a unui trecător, răspundea arătând cu coada pipei copacul pe care-l picta, în *spatele* său). Poimâine creatorul devenit îndrăzneţ va face să crească pe pânză un copac încă nemaivăzut, un copac ce nu există în natură, dar care va fi pentru el rezumatul sau simbolul tuturor copacilor. Şi mai târziu încă, după ce vor fi rupte ultimele legături, va încerca sa picteze obiecte sau forme pentru care natura nu i-a furnizat niciodată modele, într-o libertate pe care o va dori definitivă. Dar la acest ultim punct vom mai reveni.

Mai înainte, trebuie să examinăm încă această realitate după care arta se vede somată atât de des să producă o copie conformă cu ea. Fără a merge până la concepţia extremă a acelor filozofi după care lumea exterioară nu există decât în spiritul omului, ne putem pune întrebarea dacă nu există într-adevăr decât o singură realitate, sau cel puţin dacă realitatea nu are decât o singură aparenţă, aceea pe care existenţa noastră cotidiană ne-a făcut-o familiară pentru că ne serveşte în mod curent pentru a merge, a veni, a atinge şi a deplasa obiectele care ne înconjoară. Singura imagine a lumii pe care o acceptăm cu uşurinţă este aceea furnizată de ochii noştri de oameni, înţepeniţi la un metru şi jumătate de pământ, şi raportând totul la nivelul lor. Cutare peisaj pe care-l vedem astfel din fundul văii, pentru cine e cel mai *real*, pentru noi sau pentru vulturul care-l parcurge din cel mai înalt zbor al său? Mont-Blanc e oare mai real văzut de la Chamonix sau văzut din avion? Închistaţi în obişnuinţele – obişnuinţe milenare – ale ochilor, câtă timiditate am păstrat în felul de a reprezenta realitatea, pe când prodigioasele mijloace de investigare ale tehnicii contemporane ne permit acum să ne cufundăm în cele două infinituri, în centrul misterelor lumii! Fotografiile luate automat de către rachetele trimise la sute de kilometri pe cer, şi aducându-ne în fine dovada vizibilă că pământul e rotund, nu ne dezvăluie oare o minunată faţă a realităţii? Dar telescopul electronic, în stare să abolească milioane de ani lumină, şi să ne facă să contemplăm universul galaxiilor?

În schimb, copacul e oare mai puţin real, atunci când, graţie unei secţiuni micrografice a lemnului, ni se propune în arhitectura celulelor care-l compun? Mai mult încă, atunci când ajungem la nivelul acelor formidabile furtuni ale electronilor care formează, cum ne-au învăţat fizicienii, cea dintâi realitate – savanţii aceia ar putea spune: adevărata realitate, a oricărei materii, nu?

Oare am putea refuza artei de azi de a fi în acord cu asemenea viziuni ale realităţii sau de a ajunge la ele? Dacă o face într-adevăr, cum s-o numeşti mai puţin *realistă* decât aceea care se mulţumeşte cu observarea micii pelicule a oricărui lucru, decât aceea a unui Courbet zeflemitor: „Dacă vreţi să vă pictez îngeri, arătaţi-mi-i!" Dar îngerii, ca şi ţinuturile de vis, ca şi măruntaiele secrete ale materiei, vor fi întotdeauna refuzaţi de o anume categorie de spirite pragmatice, care nu conferă artei decât domeniul strict al vizibilului. Ei bine, chiar şi aceia vor fi nevoiţi să recunoască faptul că nu există un singur şi unic sistem permiţând să dai socoteală asupra acestui vizibil, prin efectul unei fatalităţi cvasimatematice.

Să luăm cazul picturii, care dispune de cel mai vast câmp. Despre ce e vorba în cazul ei? Să evoce un univers în trei dimensiuni pe un suport (lemn, pânză, hârtie, perete) care nu are decât două. Traducerea celei de a treia, profunzimea, a fost pentru artiştii tuturor epocilor o problemă arzătoare. Pentru a o rezolva, trebuie să aleagă o convenţie.

Or, singura tiranie a celor trei secole consecutive Renaşterii, impunându-ne deprinderea perspectivei clasice, ne ascunde în general faptul că aceasta nu e decât o convenţie printre altele (o ipoteză, a spus odinioară un pictor celebru prin graţia şi fantezia sa) şi nu tiparul obligatoriu al oricărei viziuni. Perspectiva clasică, codificată în mod riguros, şi devenită „ştiinţa proiectărilor conice", ne dă, conform teoreticienilor ei, *imaginea obiectelor, presupuse văzute dintr-un punct fix numit punct de vedere.* Imagine care rezultă din secţiunea unui plan (planul tabloului) al conului optic format de razele ajungând din diferite puncte ale spaţiului la ochiul (unic) al spectatorului.

Ochiul acesta unic, instrumentul unei viziuni chioare, e semnul celui dintâi artificiu: ornul, prin graţia divină, posedă doi ochi. E destul să-i închidă pe rând pentru a constata diferenţa imaginilor culese de fiecare din ei, şi că o combinare a acestor două imagini dă senzaţia de relief.

În al doilea rând, ochii nu sunt decât în mod excepţional imobili. Mobilitatea, în schimb, e una din

marile lor calități. Prelungită de aceea a capului şi a întregului trup, duce la alegerea din spațiu a unei cantități de informații succesive a cărei medie permite o evaluare corectă a acelui spațiu. Exemplu de iluzie înşelătoare apărută din stricta perspectivă: un cub, văzut dintr-un punct fix situat în axa perpendiculară pe centrul uneia din fețele sale, ne apare ca un simplu pătrat. Numai deplasarea va permite să se risipească iluzia.

În sfârşit, o critică şi mai aprofundată ne face să observăm că retina e o suprafață concavă, şi nu plană ca aceea a tabloului: în realitate, dreptele se înscriu pe ea ca nişte curbe. Creierul le îndreaptă, aşa cum face de obicei.

Din artificiu în artificiu, ne dăm seama că perspectiva, departe de a fi oglinda adevărului absolut, nu este ea însăşi decât un mijloc de interpretare, mai comod numai spiritelor leneşe, pentru că-i ascunde inexactitățile sub aparențele probității geometrice. Dar rămâne posibil un mare număr de alte mijloace, şi perfect justificabile. Dacă luăm din nou exemplul simplu al cubului, ne dăm seama uşor de varietatea acestor mijloace (în domeniul pur grafic).

Într-adevăr, un cub, în plan sau în secțiune, ca şi în cazul evocat mai sus, e reprezentat de un pătrat.

În perspectivă clasică, apare după una din schemele următoare:

Şi dacă combinăm transparența cu perspectiva, aşa cum se face în tratatele geometriei în spațiu:

în perspectiva inversată (paralelele divergând în loc să conveargă), obținem o figură în genul acesta:

Deschizând un cub şi rabatându-i cele şase fețe pe un plan, avem

sau

Et caetera.

Obiectele şi ființele din natură, cu o structură mult mai puțin sumară, sunt cu atât mai mult un prilej pentru diferitele sisteme de interpretare. Rolul culorii combinându-se cu cel al liniei deschide şi mai mult câmpul virtualităților. Astfel s-au succedat de-a lungul secolelor mai multe moduri de reprezentare a spațiului, mai mult sau mai puțin coerente şi complete, dar în acord cu concepțiile filozofice, matematice sau poetice în vigoare. Mod alegoric la greci, atenți la relațiile neîntrerupte dintre zei, elemente şi om. Mod cosmic la chinezi, indiferenți față de tot ceea ce nu e ritmul unui univers cu care se identifică sufletul contemplându-l. Mod simbolic al evului mediu creştin, reglându-şi proporțiile după imperativele ierarhiei spirituale...

După intermediul raționalist al secolelor clasice, respectând scrupulos, după Renaştere, legile perspectivei geometrice, pictura în mod obişnuit calificată drept *modernă,* repudiind una după alta legile acestea, nu s-a întors-pur şi simplu la sistemele anterioare, deşi în multe cazuri s-a inspirat de la ele sau a ajuns la ele: a căutat, mai mult sau mai puțin conştient, altele noi. „Deformările" şi „transpunerile" de care s-a folosit, mai întâi imperceptibil, apoi deliberat, departe de a fi nişte stângăcii, nişte dovezi de ignoranță sau de bizarerii gratuite, aşa cum au crezut şi continuă să mai creadă adversarii ei, nu sunt decât mijloacele căutării unei expresii spațiale, eternă căutare a picturii.

Dar accentuându-se această căutare, şi individualismul artistic înlocuind grupurile mari – ateliere sau şcoli – ale trecutului, putem spune că astăzi fiecare artist are propria sa concepție şi propria sa expresie a spațiului. Mai mult încă, această concepție şi această expresie evoluează chiar în interiorul fiecărei opere particulare şi într-un fel de la un tablou la altul. În aşa fel încât spectatorul, împiedicat de a se deda leneviei, cum e ispitit s-o facă în fața unei picturi clasice, şi de a lăsa ochiul să circule în interiorul acelei picturi la fel de neglijent ca pe stradă, e obligat să ia cunoştință de tablou *în calitatea lui de tablou,* şi nu în calitatea lui de spectacol. Tabloul îşi revendică existența ca organizare de semne, de la care se reconstituie spațiul, şi nu numai ca o oglindă fără amalgamul de cositor cu argint viu, ca vreun ecran derizoriu al unei televiziuni înțepenite.

Dar unde e atunci realitatea, întreabă adesea de bună credință spectatorul, în fața acestei pânze acoperită de pete şi de linii colorate pe care nu ajunge s-o descifreze. Realitatea? Dar e acolo, e într-adevăr acolo, şi într-atât de prezentă şi de concentrată, încât fără îndoială că din această cauză privirea o atinge fără s-o vadă. Realitatea dă trup acelor culori şi acelor forme, în modul în care un jar hrăneşte flăcările. Flăcările nu sunt, desigur, legătura de surcele, dar sunt emanarea lor cea mai radioasă, cea mai prețioasă, şi fără de care n-ar exista.

Da, arta e un jar violent, totdeauna aprins, care îşi produce lumina arzând realitatea, consumând enorme cantități de realitate brută pe care o reduce, o devoră şi o calcinează, pentru a da naştere unei mici flăcări strălucitoare şi pure. Această flacără, care ne luminează, captivează cea mai ascuțită privire a noastră, încălzindu-ne inima, nu grămada grea de lemne. Ceea ce e mai viu, mai activ, în sânul

elementelor se sublimează în flacără, misterioasă pentru toți, afară de cei care nu vor să vadă în ea decât o reacție chimică, o combinație de ecuații, ceea ce și este într-adevăr.

Dar, tot așa cum electricitatea produce o lumină care nu consumă deloc materie, nu s-ar putea oare concepe o formă de artă care să nu consume nici un fel de realitate? Cu alte cuvinte: legăturile ce uneau arta cu natura, atât de întinse, atât de subțiri cum ajunseseră cu timpul, nu vor fi găsite oare încă prea apăsătoare, și rupte de-a binelea? Pictura, sculptura nu puteau oare crea pornind de la nimic, sau cel puțin pornind de la altceva decât obiectele acestei lumi? Acestea au fost întrebările pe care le-au pus unii artiști, după o lungă evoluție logică, cam cu vreo jumătate de secol în urmă[1]. Răspunzând afirmativ, au deschis cariera a ceea ce s-a numit, pe nedrept sau pe drept, *arta abstractă.*

Arta abstractă e una din chestiunile contemporane care a suscitat cele mai multe controverse și discuții, ce n-au reușit să împrăștie acele stăruitoare confuzii ce o priveau din mintea publicului. E adevărat că înșiși specialiștii nu sunt totdeauna feriți de aceste confuzii, contribuind la răspândirea lor. O simplificare abuzivă tinde să boteze abstractă orice operă al cărei subiect nu se poate identifica imediat. Am văzut de curind cât de grosolană e o asemenea eroare, și cum poate fi prezentă realitatea în cazul unei transpuneri foarte îndrăznețe. La drept vorbind, o operă abstractă nu se referă la nici un obiect, la nici o figură, a lumii vizibile (motiv pentru care i se mai spune uneori și *non-figurativă* sau *non-obiectivă).* La inevitabila întrebare: „Ce reprezintă aceasta?" nu putem răspunde cu privire la subiectul ei decât „nimic". Nu reprezintă nimic: ci prezintă, propune, există prin ea însăși.

A fost folosit chiar raționamentul prin analogie, pentru a explica dacă nu pentru a justifica arta abstractă. Oricât ar fi de periculoase comparațiile dintre diferitele arte, exemplul muzicii se impunea. Cu mici excepții, într-adevăr, *(Grădina în ploaie* sau *Simfonia pastorală* – și cu câtă libertate!) muzica nu imită nimic: raporturile dintre sunete și tăceri îi ajung pentru orice expresie. La fel și arhitectura, care nici ea nu se inspiră de la natură, ci creează forme și volume autonome, avându-și semnificația în ele însile. Ca și, într-o oarecare măsură, dansul.

Artele plastice aveau să ajungă deci, în mod logic, la o revendicare echivalentă: ca raporturile dintre forme și culori să-și fie sufieciente ele însele ca o creație independentă, și nu ca traducere sau ca transpunere a lumii exterioare, să fie o pură „muzică pentru ochi" și prin intermediul lui, firește, o hrană pentru spirit.

Hrană pentru spirit: aceasta constituia noutatea ambiției atunci când s-a manifestat, în primii ani ai acestui secol. Căci folosirea formelor și culorilor ca atare, fără nici un fel de grijă pentru reprezentare, o cunoscuse fiecare epocă, din cele mai vechi timpuri ale omenirii. Pereții cavernelor preistorice arată într-adevăr, alături de figuri vii de animale sălbatice, pure aranjamente de linii, zebrări și damiere. Pretutindeni de atunci încoace, pe toate meridianele, la toate popoarele, s-au folosit combinații de motive stilizate sau de elemente strict geometrice – de la dreaptă și cerc până la curbele cele mai complexe, însoțite de toate registrele culorii până la cele mai strălucitoare – pentru a da viață unor suprafețe și volume. Piatra, lemnul, metalul, pielea, stofele furnizau suportul. Pereții, mobilele, draperiile, armele, veșmintele și mii de alte obiecte au beneficiat de această ornamentare care adesea a atins cele mai înalte grade ale complexității și rafinamentului. Dar termenul de *decorativ,* calificând aceste forme ale artei în tratatele clasice, le menținea cu grijă la un rang inferior, departe de activitățile nobile, slăvite de prestigiul *subiectului:* nu era vorba decât să distreze ochiul, să-l bucure fără a-l absorbi.

Renunțând și ea la subiect, arta abstractă nu înțelegea să renunțe la nici unul din avantajele artei figurative, ba dimpotrivă! Nu se resemna deloc să-i procure privirii un simplu agrement superficial (la care detractorii ei s-au forțat s-o limiteze constant). Nu pretindea nimic altceva decât să înlocuiască descrierea lumii exterioare prin evocarea lumii interioare a omului sau, mai exact, în loc să facă aluzie la lumea interioară prin intermediul aparențelor – expresia unui chip, profunzimea unei priviri etc... – se străduia să se lipsească de acești intermediari și să atingă direct realitățile invizibile. Tot așa cum muzica, prin acordul sau succesiunea a două note, exprimă la infinit melancolia, pasiunea sau bucuria, la fel întâlnirea dintre o tușă de roșu și una de albastru, elanul sau ruptura unei trăsături aveau să se încarce; cu condiția de a fi considerate prin ele însele, cu un conținut echivalent. În 1910, artistul considerat în mod obișnuit a fi fondatorul artei abstracte contemporane, Wassily Kandinsky, scria, chiar în momentul în care se pregătea să facă pasul hotărâtor în pictură, adică să părăsească întru totul descrierea obiectului: „Pentru artistul creator care vrea și care trebuie să exprime *universul* său *interior, imitația* – chiar reușită – a lucrurilor naturii nu poate fi un scop în sine. Și invidiază facilitatea cu care arta cea mai imaterială, muzica, reușește acest lucru. Se înțelege că se îndreaptă spre această artă și că se străduiește, în arta lui, să descopere procedee similare. De unde, în pictură, actuala căutare a ritmului, a construcției abstracte,

[1] Socotit din anul 1960, când a apărut prima ediție a acestei cărți în franceză (n. t.)

matematice, şi chiar valoarea care se atribuie azi repetării tonurilor colorate, dinamismului culorii"[1].

Întrebării anxioase pe care a fost obligat să şi-o pună de atunci neîncetat: cu ce să înlocuiască obiectul? Kandinsky i-a răspuns în cele din urmă: „Tocmai în libertatea de a deplasa formele, libertate în aparență arbitrară, dar în realitate determinabilă în mod riguros, trebuie să vedem germenul unei serii infinite de creații artistice.

Astfel maleabilitatea formei izolate şi, ca să zicem aşa, aptitudinea ei la transformările organice interne, orientarea pe pânză (mişcare), predominarea elementului obiectiv sau al elementului abstract pe de-o parte, de cealaltă compoziția formelor care constituie grupurile de forme subordonate, combinația formelor izolate cu grupul formelor care creează marea formă a întregului tablou, principiile de rezonanță sau de disonanță a tuturor acestor părți, întâlnirea formelor izolate, obstacolul care, într-o formă, întâlneşte o altă formă, împingerile reciproce, magnetizarea, dizlocarea unei forme de o alta, maniera de a trata grupurile de forme, de a voala una, de a dezveli alta, de a aplica simultan ambele procedee, de a reuni pe aceeaşi suprafață ceea ce e ritmic şi ceea ce e aritmie, de a combina formele abstracte pur geometrice (simple sau complexe) şi cele care nici măcar n-au nume în geometrie, de a combina diferitele maniere de a limita formele între ele (accentuându-le sau atenuându-le) – acestea sunt elementele pe care se poate fonda un contrapunct al desenului. Acesta va fi – atâta vreme cât va fi exclusă culoarea – contrapunctul artei al albului şi negrului.

Dar şi culoarea furnizează materie contrapunctului, oferind, la rândul ei, posibilități nelimitate. Asociată desenului, se va sfârşi în marele contrapunct pictural care-i va permtie să ajungă la compoziție şi, în calitate de artă într-adevăr pură, va servi divinul. Acelaşi ghid infailibil o va conduce în această ascensiune: principiul *Necesității interioare*"[2].

Vedem din această minuțioasă analiză pe ce bogăție de „vocabular" formal – bogăție nebănuită de cei care nu concep formele decât materializate de obiectele lumii pe care o cunosc – se poate fonda o limbă aplicată la traducerea realităților interioare. Vedem şi ce căutare nostalgică de puritate presupune un asemenea demers, ce dorință de a trece de la accidental la permanent, de la aparență la principiul creator, adică în cele din urmă la divin. Aşa a fost într-adevăr gândirea maeştrilor artei abstracte, în primele rânduri aflându-se olandezul Piet Mondrian, care scria: „Vrem o estetică nouă bazată pe raporturi de linii şi de culori pure, pentru că numai asemenea raporturi pure de elemente constructive pot ajunge la frumusețea pură. Astăzi nu numai că frumusețea pură ne e necesară, dar e pentru noi singurul mijloc ce manifestă în mod pur forța universală care e în fiecare lucru. E identică de fapt cu ceea ce în trecut ni se dezvăluie sub numele de Divinitate şi care ne e indispensabilă nouă, bieți pământeni, ca să trăim şi să găsim echilibrul, căci lucrurile însele ni se opun şi materia cea mai exterioară ne combate"[3].

Dar să nu lăsăm abstracția termenilor înşişi ai limbajului să se substituie celei a unei arte pe care, dimpotrivă, nu numai unul dintre adepții ei a vrut s-o boteze *concretă,* pentru a marca mai bine faptul că mijloacele ei erau foarte materiale şi producțiile ei tot atât de reale, tot atât de tangibile ca toate celelalte opere. Căci, într-adevăr, o operă abstractă nu e nicidecum o construcție a spiritului, ci un obiect printre alte obiecte, înzestrat cu suprafață şi cu greutate. O pictură abstractă e şi ea, înainte de toate, după formula celebrului Maurice Denis, „o suprafață plană, acoperită de culori dispuse într-o anumită ordine". Subiectul, cal de bătălie sau femeie goală, dispărut radical de pe această suprafață, ea nu mai e decât aceasta, pentru amatorii de cai, de femei şi de alte creaturi terestre. Dar e mult mai mult decât aceasta pentru cel care nu caută în cuprinsul ei nici femei, nici cai. Rămâne în pragul tuturor posibilităților, la răscrucea celor mai mari libertăți, îmbătătoare libertăți. Temute libertăți, precum Robinson, în insula lui, liber, fără constrângeri dar fără ajutor, nu-şi mai poate afla salvarea decât în bogățiile ce le poartă în el însuşi. De cât curaj va avea nevoie, de câtă forță interioară, de câtă ingeniozitate, talent de-a inventa, câtă constanță, pentru a-şi clădi din nou un univers organizat care să-i permită să trăiască! Cel puțin pe Robinson îl susține memoria, el îşi reconstituie o lume aducându-şi aminte de aceea pe care a părăsit-o, se serveşte de fragmente şi de unelte găsite în chip miraculos. Nimic din toate acestea la acei Robinsoni abstracți, care n-au salvat nimic din naufragiul realității vizibile. Sunt nevoiți să extragă totul din propria lor substanță.

Şi totuşi această necesitate periculoasă a fost asumată, şi, unora, limitele creației abstracte li s-au părut chiar că trebuie să se retragă neîncetat. Dar oare aceasta nu înseamnă să cedezi unei imprudente trufii? Cine se poate făli cu certitudine că a inventat o formă, un raport de culori cu totul noi? Aceasta ar însemna mai cu seamă să nu acorzi suficient credit naturii, care apare tot mai bogată pe măsura ce

[1] *Despre spiritual în artă* (n. a.).
[2] *Despre spiritual în artă* (n. a.).
[3] Citat de Marcel Brion în *Art abstrait (Arta abstractă)* (n. a.).

ajungem s-o sondăm tot mai adânc. Aspectele dezvăluite, de pildă, de procedeele de explorare ale ştiinţei, tot mai perfecţionate, iau la nivelul molecular sau atomic un caracter cu totul „abstract", pe care organizările celulelor vegetale sau formările cristalelor le ofereau deja la simpla observare microscopică. Astfel se poate întâmpla uneori ca artistul să regăsească, la sfârşitul unei căutări originale şi dificile, cutare structură ce exista deja, fără ştirea lui, în inima vreunei stânci sau a unui metal rar, şi la o cu totul altă scară, invizibilă până când fizicianul n-a izolat-o în laboratorul său. Ce altă concluzie să tragem, decât că – o dată mai mult – realitatea e infinit mai vastă decât o cred atât unii „realişti" cât şi unii „abstracţi", şi că există multiple maniere de a o surprinde? Că artistul poate ajunge realul dincolo de real, în momentul în care crede că se îndepărtează cel mai mult de el, şi fără voia sa, sau, dimpotrivă, după cea mai ascunsă afecţiune, aşa cum înţelegem din cuvintele lui Kandinsky când spune despre natură: „O iubesc şi mai mult de când am încetat cu totul s-o mai reproduc".

Văzută dintr-un asemenea unghi, faimoasa ceartă *abstract-figurativ* îşi pierde mult din furia ei şi chiar din raţiunea ei de a fi. Trebuie să precizăm dealtfel că această ceartă n-a fost niciodată mai zgândărită ca în cercurile exterioare picturii, şi că înşişi artiştii nu i-au dat prea multă importanţă. În tot cazul îi dau din ce în ce mai puţină importanţă, pe măsură ce frontierele devin tot mai nesigure, incursiunile mutuale tot mai numeroase, teoriile tot mai puţin indiscrete. Pentru ei, numai calitatea contează. Ceea ce oferă operei valoarea ei, ceea ce-i asigură oarecare şansă de durată, nu e calitatea ei de a reprezenta, puţin, mult, sau deloc, ci aceea de a *rezista,* de a avea ponderea justă, viaţa ei personală.

Am fi ispitiţi să spunem: ce importanţă are dacă opera reprezintă sau nu ceva, seamănă sau nu cu altceva decât cu ea însăşi, numai să fie frumoasă – dacă, pronunţând cuvântul *frumuseţe,* nu ne-am îndrepta drept spre o capcană, din care nimeni n-a putut ieşi teafăr şi nevătămat. „Despre gusturi şi culori nu trebuie să vorbim", afirmă înţelepciunea popoarelor, care adaugă cu prudenţă că (e cam acelaşi lucru): „toate gusturile există în natură". Cu toate acestea, în dorinţa de a depăşi acest defetism leneş, de când există oameni, şi care gândesc, cei mai profunzi gânditori şi-au dat silinţa să definească frumosul, fără ca într-adevăr să fie vreodată de acord. Fără îndoială că s-au arătat prea ambiţioşi, în dorinţa de a lega problema de ansamblul sistemelor lor: de două secole, nişte esteticieni de profesiune au preluat ştafeta şi s-au apucat serios de lucru, lăsând deoparte întrebările anexe. La sfârşitul unor lucrări adesea abmirabile, s-au aflat în cele din urmă atât de puţin avansaţi, încât unul dintre ei, şi nu dintre cei mai neînsemnaţi, Etienne Souriau, mărturisea nu de mult, în faţa studenţilor săi de la Sorbona, următoarele: „Frumosul? Analiza acestei noţiuni pune o problemă atât de arzătoare încât nu putem spera fireşte s-o elucidăm complet printr-un demers direct; şi vom întâlni multe ocazii să completăm examenul nostru prin punctele de vedere pe care ni le va oferi în acest domeniu roza vânturilor a categoriilor estetice. Totuşi nu putem refuza să pătrundem dintr-o dată în centrul misterios al unei probleme care, dacă constituie într-un fel întrebarea-cheie a reflecţiei estetice, pare în acelaşi timp o întrebare disperată. Paul Valéry definea frumosul ca pe ceva care disperă. Prin aceasta înţelegea ceva care ne face să disperăm dacă încercăm să-l pătrundem. Dar frumosul e şi o noţiune, care îi face pe esteticieni să dispere"[1]...

Eminentul profesor amintea imediat, cu sinceritate, câteva din sutele de definiţii emise de-a lungul veacurilor de cele mai luminate minţi. Platon: frumosul e cel spre care ne duce dragostea (o prescurtare mai apropiată, poate, decât celebra formulă: „Frumosul e splendoarea adevărului", atribuită adesea lui Platon). Aristotel: frumosul stă în acordul dintre ordine şi măreţie. Plotin[2]: ideea după care o fiinţă primeşte forma ei interioară. Hinduşii: alianţa dintre justeţea proporţiilor şi bogăţia savorii. Kant: frumosul e ceea ce place în mod universal şi fără concept (de unde se trage şi formula: frumosul e o finalitate fără sfârşit). Voltaire: frumosul, pentru broscoiul râios, e perechea sa (sub sarcasm se atinge aici cel mai profund pesimism). Vistor Hugo: frumosul e forma; o dovadă stranie şi neaşteptată că forma e fondul. Eugène Delacroix: e întâlnirea tuturor convenienţelor. Baudelaire: frumosul e ceea ce e bizar. Lamennais[3]: frumosul despărţit de Dumnezeu e Satana. Santayana[4]: este plăcerea considerată ca o calitate inerentă obiectului. Filozoful Guyau[5]: e ceea ce ne stimulează în chip vital toate energiile noastre.

---

[1] E. Souriau, *Les Catégories esthétiques (Categoriile estetice)* (n. a.).

[2] Filozof neoplatonician (205–270), născut dintr-o familie ro mană stabilită în Egipt. Discipol al şcolii din Alexandria, el a predat la Roma o filozofie în care doctrinele antichităţii se contopiseră cu creştinismul (n. t.).

[3] *Felicite Robert de Lamennais,* sau *La Mennais* (1782–1854), filozof francez care, după ce s-a călugărit, a făcut mai întâi apologia principiului teocratic, propovăduind apoi doctrinele revoluţionare, după aceea a liberalismului catolic. Rupând definitiv relaţiile cu Roma şi cu catolicismul, a publicat în 1834 *Les Paroles d'un croyant (Cuvintele unui credincios).* Condamnat de către papă, a scris o serie de pamflete democratice. Decepţionat de cea de a II-a Republică, a murit descurajat (n. t.).

[4] *George Santayana* (1863–1952), filozof american, autorul lucrării *Viaţa raţiunii* (n. t.).

[5] Filozoful francez, *Marie-Jean Guyau* (1854–1888), e autorul a două lucrări – *l'Irréligion de l'avenir (Lipsa de religie a viitorului)* şi *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction (Schiţa unei morale fără obligaţie sau* sancţiu*ne*) – care ni-l dezvăluie ca pe un spirit strălucit şi îndrăzneţ (n. t.).

Îndurare! Chiar Montaigne constatase: „E verosimil să nu ştim deloc ce e frumusețea în natură sau în general, deoarece frumuseții umane, adică a noastre, îi conferim atâtea forme diferite: a cărei rețetă, dacă ar exista vreuna naturală, am recunoaşte-o în comun, ca şi căldura focului".

Esteticienii au ocolit dificultatea – justificându-şi în acest fel existența – aducând la cunoştință că estetica ar fi, de acum înainte, nu ştiința frumosului, ci aceea a artei. Prudentă poziție. Astfel medicina nu e ştiința vindecării, ci aceea a bolilor. Dedându-se studiului bolilor artei (urâtul, caricaturalul, grotescul) ca şi diferitelor ei stări de sănătate (drăguțul, grațiosul, pitorescul etc.), estetica şi-a descoperit vreo şaizeci şi şase de categorii diferite şi în consecință de lucru pentru încă multă vreme...

Dar artiştii? Ei nu dispun de resursa dialectică pentru a-şi zice „făcători de artă" în loc de „făcători de frumos". Arta e, prin definiție, parcela lor: ea nu există fără ei. E aceea care o fac ei.

Ce caută deci artiştii dacă frumosul nu e decât un miraj insesizabil, dacă imitarea servilă a realității obişnuite nu e decât o treabă zadarnică? Poate că la urma urmelor acesta e adevărul, cel puțin prin adevărul lor, cel pe care fiecare îl poartă în el, fragmentar dar exigent, şi care nu dă pace nimănui. Adevărul, adică ceea ce e şi încă nu e, prezența şi absența, vizibilul şi invizibilul, cunoscutul şi necunoscutul, realitatea totală pe care nimeni nu poate spera s-o cuprindă pentru că aceasta e rezervată divinității, dar a cărei nostalgie o are fiecare ființă, la un moment dat din existența sa. Nevoia aceasta îndârjită de a crea care-l îmboldeşte pe artist e chemarea adevărului din el ce-l aşteaptă în spatele fiecărei opere în curs de desăvârşire, se sustrage înaintea finisării ei complete, refugiindu-se în spatele operei următoare, uneori lăsându-se întrezărit într-o străfulgerare şi dispare din nou pentru a-l atrage tot mai departe pe cel care-l urmăreşte. O asemenea cercetare, nesfârşită, e parcela tuturor celor care au într-adevăr misiunea de a căuta, artistul ca şi poetul, ca şi savantul. Savantul şi artistul nu se contrazic: departe de a-şi întoarce spatele, ei colaborează, urmărind fiecare adevărul pe căi convergente. Uneori se întâmplă ca artistul şi savantul să aibă acelaşi nume, cel de Leonardo da Vinci, de pildă, paşii ducându-l pe toate căile, în acelaşi timp, spre acelaşi scop.

Dar unde se află artiştii de azi? Sau, mai degrabă, unde nu se află? Dacă ne-am lua după vocabular, s-ar afla pretutindeni. Căci, într-adevăr, termenul şi-a pierdut valoarea, rămânând totuşi mult în urmă față de devalorizarea monedei. Compozitorul Erik Satie[1] spunea încă la începutul secolului: „Nu mai e nevoie să ne numim «artişti», lăsând această denumire strălucitoare coaforilor şi pedichiuriştilor". Coaforilor, pedichiuriştilor, „machiorilor", cofetarilor, celor care fac înghețată, e adevărat. Totuşi mânuitorii de peneluri apar în cohorte din ce în ce mai numeroase ca să revendice titlul. Sunt acum în Franța câteva zeci de mii, după anumite statistici dificile dealtfel. Dar fiecare cunoaşte, în cercul său, cutare sau cutare persoană care „desenează bine", sau „face pictură" chiar. Iat-o deci consacrată în chip foarte serios *artist,* când nimănui nu i-ar da prin gând să boteze *savant* vreun student de la matematică, nici măcar vreun inginer de lucrări publice. Totuşi, cu cât e mai mică prăpastia în acest caz!

Cum i-ai putea oare convinge pe amatori că, firește, fac mult mai bine că-şi folosesc timpul liber în acest mod admirabil mai degrabă decât să-şi piardă banii la curse sau prin cafenele; că în acest caz e vorba numai să-ți petreci timpul liber într-un mod foarte recomandabil, dar nimic altceva? Că nenumăratele schițe executate rapid de-a lungul potecilor de sat țin de domeniul unei distracții agreabile? Că miile de schițe în creion, naturile moarte, nudurile, peisajele şi scenele de gen de tot soiul care există în cea mai mare parte a universului locuit au existat dintotdeauna? Că nu există între ei şi lumea artei numai o simplă diferență de grad, ci o iremediabilă opoziție de natură? Că fiecare generație nu produce mai mult de câteva duzini de artişti adevărați, a căror operă nu va fi dată uitării pentru a ajunge lângă aceea a generațiilor precedente? Că prinosul întregii tale vieți şi timp, sârguința, anii lungi de studiu, convingerea, certitudinea interioară, sacrificiile sunt necesare dar nu suficiente unui artist? Că harul nu înseamnă nimic fără toate condițiile precedente, dar că aceste condiții nu pot înlocui harul, că talentul nu se forțează, şi că n-ar trebui să se vorbească de geniu mai mult de două sau trei ori pe secol?

Cum să deranjezi mulțimile de oameni cumsecade, de ființe extrem de sigure de ele, astăzi profesionişti cum se cuvine şi afiliate dealtfel la diverse sindicate, să producă neîncetat nişte ciurucuri – figurative sau abstracte? Dar acum nimic nu-i mai poate descuraja, de când mitul mesajului neînțeles a pătruns în conştiința colectivă. Nu se poate face nimic împotriva dilemei: „Vedeți ce succes am, dovadă a valorii mele" şi „Nu sunt prețuit cum trebuie? – Iată într-adevăr dovada meritului meu".

Vai, am ajuns la o asemenea confuzie încât reuşita imediată nu are mai multă semnificație decât totalul insucces. Aureola (postumă) a artistului blestemat şi-a pierdut strălucirea, şi *avangarda* s-a depăşit atât de mult ea însăşi încât după ce a făcut înconjurul lumii a ajuns în sfârşit la mase. Chiar şi scandalul

[1] Alfred *Erikit Leslie Satie,* numit *Erik Satie* (1866–1925), compozitor francez de origine scoțiană, autorul, printre altele, baletului *Parada,* ale cărui decoruri au fost executate de Picasso (n. t.).

şi-a pierdut eficacitatea, tonică odinioară, de când a ajuns una din formele preferate ale publicității. Diferitele atribute ale cotilionului, lavaliera şi haina de catifea ale tânărului pictor au ajuns lângă capriciile vechi şi noi la magazinul de accesorii. Ce mai rămâne deci? Ici-colo, cu foarfecele sau cu penelul în mână, un om singur, atent şi lucid, în prada „dificultății de a fi", în punctul considerat de intersecție dintre linia vremii sale şi marele curent al sensibilității universale. Ici-colo, prin noianul operelor născute moarte, o operă care respiră, o operă vie. Între miile de forme ale minciunii, aceasta se încăpățânează să ne prezinte, strălucitor şi aproape invizibil, însuşi chipul adevărului.

III. Cu ochii deschişi

Unele ţinuturi nu le apar călătorilor niciodată altfel decât printr-o pâclă perpetuă care le-acoperă şi le ascunde adevărata înfăţişare. Precum opera de artă, adesea atât de învăluită de boarea deasă a vorbelor şi ideilor. Pentru a-şi găsi drumul, călătorul trebuie să coboare de pe munte, să pătrundă în inima ţării. Pentru a găsi drumul operei, spectatorul trebuie să părăsească universul ideilor şi ajutorul indiscret al cuvintelor. Ce sacrificiu scump! Nu-l vedem oare pe spectator cum se întoarce în toate părţile, căutând cu îngrijorare vreun ghid, vreun catalog, sau măcar o inscripţie. „Explicaţi-mi!" Nenorocitul se încăpăţânează, reclamă *înţelegerea* operei, oricât de puţin i-ar rezista, considerând-o un fel de rebus a cărui cheie ar trebui să-i fie furnizată din afară cu modul ei de folosire cu tot. Oare ce satisfacţii aşteaptă de la această descuiere? O problemă de cuvinte încrucişate, odată ce ai rezolvat-o, mai are oare vreo atracţie? Dacă opera n-ar fi decât un labirint căruia ar trebui să-i descoperi uşile, nu ne-ar da la urma urmelor decât un cadavru transparent, indiferent. O pictură, o sculptură nu au mai multă legătură cu un sertar cu secret decât un poem cu o telegramă cifrată. Nu trebuie să descoperi arcul, nu trebuie să descoperi *cuvântul.* Nu e vorba deci să înţelegi, ci într-adevăr să priveşti.

Să priveşti cu adevărat, da, mai înainte de a voi să diseci cu spiritul. Fără îndoială că se cuvine să ne oprim mai întâi la sensul cuvântului a *înţelege,* în domeniul care ne aparţine. Se înţelege de la sine că trebuie să îndepărtăm imediat pe cel de *a identifica,* care e echivalent cu a recunoaşte într-o compoziţie pictată sau sculptată obiectele, personajele şi detaliile universului familiar, dispuse în ordinea scrupuloasă în care se întâlnesc în viaţa cea de toate zilele sau în tradiţia istorică. Celui pe care-l fascinează nasturii de la redingota lui Napoleon sau anatomia feminină, arta nu are să-i dezvăluie nimic: după caz, serviciile de documentare sau *music-hall-ul* îl vor mulţumi.

Dacă rămânem la accepţia latină, şi comună, de *intelligere,* legitimă atunci când se face aluzie la demersurile pure ale spiritului, aşa cum sunt matematica sau filozofia – adică: să legăm una de alta diverse propoziţii lipsite la început de semnificaţie aparentă şi să le descoperim un raport logic – atunci se pare că într-adevăr cuvântul a înţelege o operă de artă trebuie proscris din vocabularul artelor. Numai plăcerea încăpăţânată pentru raţionament, la majoritatea celor care pretind să înţeleagă o operă de artă, îi împinge să caute între aceste elemente nişte relaţii de ordin intelectual pe care aceasta refuză prin natura ei să le furnizeze (şi atunci când o face, aceste relaţii nu sunt decât acesorii, deci înşelătoare: un peisaj de Poussin, oricât de ordonat, oricât de clar ar părea, nu e un loc geografic ce poate fi redus la o anumită distribuire de coline, de păduri şi de ape curgătoare; o vedere din Paris de Utrillo nu prea te ajută să-ţi găseşti drumul – şi, chiar dacă ţi-ai recunoaşte propria ta casă, asta nu ţi-ar folosi prea mult la înţelegerea picturii).

Nu mai puţin iluzorie e şi satisfacţia pe care o au unii atunci când, în faţa unui tablou, de pildă, au ajuns să reconstituie bucată cu bucată elementele împrăştiate ale obişnuitei realităţi, şi s-o reconstruiască mental conform obiceiurilor lor. Căci un tablou, fie şi cubist, n-are nici o legătură cu un *puzzle*[1]. Şi aceiaşi spectatori, de obicei cu o impresionantă bunăvoinţă, se canonesc să caute, cu preţul unor eforturi tot mai mari, punctele acelea de sprijin înşelătoare în nişte opere care se pretează din ce în ce mai puţin la asemenea exerciţiu. Ceea ce făcând, se îndepărtează tot mai mult de ceea ce acestea le arată. Într-adevăr, componentele unei opere nu se ordonează între ele decât după unele relaţii autonome de forme, de culori, de spaţiu, de ritm, singurele pe care artistul le-a însărcinat cu transmiterea gândirii sale.

Artistul, dacă sculptează sau pictează, o face pentru că a ales anume modurile plastice ale expresiei pentru a formula ceea ce concepe, excluzându-le pe toate celelalte. Dacă Eugène Delacroix ar fi voit să relateze istoric *Intrarea cruciaţilor în Constantinopol,* ar fi împrumutat pana lui Michelet sau a lui Augustin Thierry[2]; Manet, pe aceea a lui Zola dacă ar fi vrut să povestească viaţa *Nanei.* Dar nu: nici unul nici celălalt n-au scris, ci au făcut tablouri. Aceste tablouri nu trebuie citite. Şi cu atât mai puţin încă sunt subiecte de explicaţii la texte.

Dacă, în loc să porneşti de la viziunea spectatorului la gândirea artistului, cauţi să faci drumul invers, pornind de la aceasta ca să ajungi la opera materializată în pictură sau sculptură, nimic nu-ţi permite să distingi două stadii în acest demers: primul care ar fi o construcţie mentală prealabilă oricărui început de execuţie, urmat de o traducere în forme şi culori a acestei concepţii teoretice. Toate mărturiile creatorilor dezmint această schemă şi arată, dimpotrivă, că gândirea lor se exprimă direct, şi fără

[1] Jocul enigmelor (engl.) (n. t.).

[2] *Augustin Thierry* (1795–1856), excelent narator şi istoric francez, care a publicat mai multe lucrări – *Lettres sur l'histoire de France (Scrisori despre istoria Franţei), Essai sur le tiers état (Eseuri asupra stării a treia)* etc. – reconstituind faptele după o serioasă studiere a documentelor (n. t.).

intermediar, prin acordul unui gri cu un galben, printr-un contrast sau o modulație, o împăstrare sau un glasiu. Şi asta, chiar şi în cazul diverselor simbolisme, conform cărora linii şi culori pretind a semnifica un sentiment sau altul datorită unor sisteme precise de corespondențe, într-adevăr, liniile şi culorile acestea nu îmbracă o armătură ideală, precum țiglele care acoperă o cherestea, ci se ordonează strict unele în funcție de altele, căci altfel n-ar mai fi vorba de pictură ci de un joc de societate. O dovadă că formele îşi au viața lor proprie nu numai după ce se nasc, ci chiar şi înainte, în timpul perioadei de gestație a operei, şi atunci când sunt susceptibile de metamorfoze neaşteptate: la un moment dat copăcelul devine personaj sau ceainicul se preface în turturea, după necesitățile interne ale compoziției. Exigențele culorii se manifestă tot în acest mod imperios. În 1908, Henri Matisse picta o vastă pânză cu o dominantă de verde – o femeie într-o cameră cu o fereastră deschisă spre un peisaj – pe care o numea *Armonie verde.* Reluată peste câteva săptămâni, tindea spre o *Armonie albastră.* Dar peste un an, când a primit-o amatorul care o cumpărase, devenise în cele din urmă *Armonie roşie.* Bineânțeles că în acest timp schimbările de colorit determinaseră o mulțime de variații în desen. Dacă în ultima stare tabloul se afla destul de departe de primele dispoziții ale autorului, el nu se abătuse totuşi din calea propriei sale logici.

„Pictorii nu trebuie să mediteze decât cu pensulele în mână": cuvintele lui Balzac (din *Capodopera necunoscută)* sunt categorice. Artistul nu e el însuşi decât la el în atelier; cel puțin acolo o dovedeşte. Nimic nu e mai periculos pentru el decât să-şi gândească arta la rece, s-o viseze, după cum ne demonstrează eşecurile regulate ale acelor curente la care o teorie sau un manifest au precedat dovada făcută de operă. O declarație de intenții pe o sută de pagini nu valorează cât un crochiu bun. Toți artiştii adevărați au dovedit că fiecare operă îi conduce, că pune şi încearcă să rezolve una după alta anumite probleme care n-au valoare decât prin ea, căci totul e luat de la început de fiecare dată. Aceştia nu calculează opera nici n-o gândesc, ci o poartă în ei, eliberându-se de ea mai mult sau mai puțin greu. După ce s-a născut, pictură sau sculptură vie, şi nu discurs, nici ecuație, nici poveste, spectatorul nu trebuie să-şi ațâțe inteligența ci, mult mai simplu, numai să-şi deschidă ochii.

Căci dacă muzica cere să fie ascultată, filozofia să fie gândită, dacă şi matematica e un subiect de reflectare, dacă trebuie să te deplasezi în interiorul construcțiilor unei arhitecturi, să te ții cu tot trupul de evoluțiile unui dansator, opera de artă nu trebuie decât s-o priveşti. Dar privirea aceea nu trebuie să fie precupețită.

Ochiul e un organ minunat, instrumentul unui simț privilegiat (pentru sensibilitatea, finețea şi precizia lui). Resursele lui normale sunt foarte vaste. Cu puțină atenție şi antrenament, acestea se pot revela în toată bogăția lor. Cât de fin poate ajunge pipăitul la orbi sau gustul la degustătorii de profesie! Ochiul e şi el capabil de o asemenea perfecțiune, cu oarecare disciplină. Poate beneficia chiar de o anume procură a pipăitului, deoarece ştie să palpeze perfect de la distanță, să aprecieze relieful sau densitatea, greaul, asprimea sau netezimea unei materii.

Or, opera de artă pretinde mobilizarea totală a acestui ochi format, lucid, activ, a acestui ochi foarte treaz. La concert, melomanul se concentrează, închide ochii pentru a auzi mai bine. Cine oare, la muzeu, se gândeşte să-şi astupe urechile ca să vadă mai bine?

O operă de artă e alcătuită din forme, culori, volume. Dar şi lumea, toată lumea, care o înconjoară. Oare nu tot aceeaşi privire o reclamă atât pe una cât şi pe cealaltă? În nici un mod. Dacă „a vorbi nu are legătură cu realitatea lucrurilor decât în mod comercial", după părerea lui Mallarmé, care făcea aluzie la cuvântul poetic, putem spune, de asemenea, că a vedea nu are legătură cu realitatea lucrurilor decât în mod utilitar. Toată ziua avem ochii deschişi. Şi de aceea fără îndoială că viziunea ce o avem despre lume nu poate păstra constant aceeaşi prospețime nici aceeaşi acuitate. Am dobândit nişte obişnuințe vizuale, care ne permit să ne economisim atenția, tensiunea. Casa asta pe care o frecventăm în fiecare zi e albă pentru vecie, iar brazii din jurul ei sunt pentru totdeauna verzi. Cerul e albastru, se înțelege, macii sunt roşii, grâul e de aur. O spune cântecul, o ştie toată lumea, de ce să mai despicăm firul în patru? Numai dacă în vederea acțiunii, n-ar trebui să observăm cu precizie anumite culori şi forme, conform unui simbolism practic reglementat foarte strict. Lumina roşie înseamnă stop! verde: treceți! Oblica străzii înseamnă că strada urcă sau coboară etc. În afara câtorva circumstanțe de acest ordin, atenția ce o acordăm caracteristicilor formale ale lumii în care trăim e foarte slabă. Ne rezumăm la dovada pe care o exemplifică greutatea fiecăruia de a defini nuanța ochilor celor din preajma noastră sau de a da semnalmentele exacte ale persoanelor şi locurilor obişnuite.

Formele şi culorile sunt răspândite în lumea exterioară cu prea multă generozitate, cu mare risipă chiar, pentru ca ochiul să poată rămâne la fel de sensibil la fiecare. Lucru curios, numai atunci când dispar din cauza supraabundenței, atenția comună e forțată: în cazul peisajului, „al priveliştei", obiect al admirației universale şi, pentru mulți, chiar ocazia supremă de satisfacție estetică; aceasta ar dori ei să

vadă reprodus de către artist. De la înălțimea dealului ce domină câmpia, cel care se plimbă exclamă: „Ce subiect frumos pentru un pictor!", când, dimpotrivă, această dispersare la infinit a „motivului" se opune limitării, strângerii şi compoziției tabloului. Peisajul turistic şi peisajul pictat sunt două lucruri de naturi atât de diferite ca şi proza de poezie, tabloul fiind, după cum am văzut, locul foarte rar de concentrare a formelor şi culorilor în libertate din realitate.

Cerem scuze că insistăm asupra acestui punct, asupra atitudiniii inițiale în fața operei de artă. E esențială. După cum nu citim *Tânăra Parcă*[1] în acelaşi mod ca un panou publicitar, nici nu ascultăm *Concertele brandenburgice* precum zgomotele străzii, nimic nu ne îndreptățeşte să privim *Rondul de noapte* aşa cum am privi mulțimea de pe bulevarde. La urma urmelor ni se pare firesc ca cititorul sau melomanul să se afle într-o stare specială, după cum se spune. De ce oare nu s-ar afla şi amatorul de artă într-o asemenea stare?

Să fie deci pe deplin convins, mai înainte de orice, de următorul lucru:. că un tablou, o statuie, un desen, un vitraliu, un fildeş, o camee nu-i vor dezvălui aproape nimic din frumusețea lor dacă se va mărgini să le arunce doar câteva ocheade în treacăt, acestea rezervându-şi bogățiile celui care le face onoarea – sau cel puțin politețea – să le consacre clipe lungi de contemplare respectuoasă. Dacă prin forța împrejurărilor acordăm una sau mai multe seri unei cărți, trei ore unei piese de teatru, o jumătate de oră unei simfonii, cum oare să-ți permiți a parcurge o sală de muzeu în pas de atac? O cercetare atentă şi prelungită a fiecărei opere, nu cu privirea aceea pe care o acorzi paznicului sau parchetului sălii, iată ceva ce n-ar trebui să pară mai extraordinar de reclamat unui vizitator decât tăcerea la concert sau imobilitatea la teatru.

Există în cazul unui tablou, o distanță optimă de la care să-l privim: de destul de departe pentru ca acomodarea vizuală să se facă corect, de destul de aproape ca să ne apară detaliile. Dar uneori e tot atât de necesar să te îndepărtezi (şi chiar să închizi puțin ochii) pentru a sesiza mai bine compoziția generală şi orânduirea maselor. După care o inspectare de foarte aproape îți permite să apreciezi în schimb valoarea diferitelor părți, jocul tuşei, vigoarea împăstărilor sau transparența glasiurilor, în fine întreaga savoare a materiei propriu-zis picturale.

O sculptură o înconjuri încet, ca să ți se dezvăluie multiplicitatea diferitelor ei profiluri, a căror dezvoltare a fost prevăzută cu grijă de artist, şi nesfârşitele jocuri ale luminii şi umbrei după fiecare inflexiune a suprafeței.

Un vitraliu văzut mai întâi de departe (de la intrarea în navă dacă e vorba, de pildă, de o fereastră a corului) nu-ți dă decât o impresie globală de lumină colorată, cu o anumită dominantă. Pe măsură ce ne vom apropia, se vor degaja componentele principale, şi încet-încet ne vom da seama de rolul unui roşu, unui albastru, unui galben în ansamblu, de interferențele şi de armonicele lor. Odată ajunşi chiar la vitraliu – atunci când e posibil acest lucru – vom distinge separat fiecare parcelă de sticlă colorată, importanța ei locală, calitățile transparenței sau reflecției. Totodată vom distinge subiectul, particularitățile desenului, inscripțiile etc... Dar asta nu e tot (privirea se înfruptă aici din ceva cu totul aparte). Diferitele momente trebuie înmulțite cu gradele intensității luminii exterioare, deoarece rolul ei în acest caz e esențial. Un soare voalat sau strălucitor, lumina dimineții, cea din mijlocul sau de la sfârşitul zilei generează tot atâtea variante ale unui singur vitraliu.

O frescă de dimensiuni mari pretinde numeroase puncte de vedere succesive, o adevărată călătorie în mic. Cât priveşte tavanele, cu siguranță că acestea necesită pentru contemplare cele mai mari eforturi şi rezistențe la înțepenire... Or, sunt nenumărate tavane frumoase. La „*Scuola di San Rocco"*[2]*,* din Veneția, un gardian providențial aduce vizitatorilor celor mai atenți nişte oglinzi, care sunt de mare ajutor ca să priveşti în voie prestigioasele bolți ale lui Tintoretto, fără să-ți mai fie frică de crampe!

Supus unui asemenea antrenament, ochiul îşi va pierde încet-încet obişnuita-i lenevie, şi va şti curând să vadă opera aşa cum e, nu aşa cum ar dori să fie. Lucrurile nu mai sunt, sau nu mai sunt cu totul, la locul lor. Aceasta pentru că ele nu mai sunt deloc nişte lucruri. Merele unei naturi moarte nu mai sunt destinate mâncării: nu-i nici un pericol dacă se strică. Copacii vor rămâne tot verzi (sau violeți, dacă au devenit, după cum au dreptul). Drumul nu duce nicăieri: căci nu e făcut pentru a fi străbătut, ci pentru a purta un dialog cu norii şi cu pajiştea. Îngerii au aripi şi zboară. Nimic nu mai serveşte. Toate au dobândit o demnitate egală. Ochiul e obligat să privească.

În schimb, i s-a accentuat sensibilitatea. Un decimetru pătrat de albastru, pe pânză, poate fi *tot* cerul, să ne apară tot atât de albastru, la fel de profund şi de nuanțat ca întreaga suprafață celestă. Din

---

[1] Poemul lui Paul Valéry, care a dat titlul unui volum apărut postum (n. t).

[2] Jacopo Robusti, numit Tintoretto, a acceptat în 1564 o comandă imensă pentru *„Scuola di San Rocco",* pe care a terminat-o în 1587, devenind apoi şi membru al acestei şcoli (n. t.).

raportul unui roz şi unui gri poate apare lumina unei întregi regiuni, lumină ce nu provine ca în natură de la o mulțime de impresii luminoase, ci numai din precizarea acestui unic raport. Rămâne ca spectatorul să asimileze calitățile integrale ale acestui roz şi ale acestui gri, rezultatul produs de interferența lor fiind echivalent cu cel dispersat de fenomenul natural.

Invers, acelaşi spectator va aprecia în fața unui anume peisaj de Bonnard acordurile cele mai rare şi mai rafinate, o „punere în pagină" plină de farmec neprevăzut, o subtilă înlănțuire a maselor, dincolo de orice geometrie simplistă şi prea aparentă. Culoarea îi rezervă mii de bucurii intime, modulări nesfârşite care fac ca galbenurile să nu fie niciodată cu totul galben, ca albastrurile numai albastre, ca verdele să conțină mov, portocaliul şi lilà, ca albul *ve* alb să aibă în realitate toate nuanțele imaginabile. Universul acesta de luciri şi de reflexe îndelung cugetat e fără îndoială suprema recompensă a unui ochi bine educat.

Să nu învinuim totuşi prea repede o asemenea gimnas-tică a ochiului că ajunge la o pură desfătare senzuală, o pură bucurie organică. Exercițiul perfect al privirii e în stare să ne introducă în semnificațiile cele mai înalte ale operei. Demonstrația o vom împrumuta de la un pasaj al unei lecții a lui Etienne Souriau despre *Catedrala* lui Rodin, sculptura aceea care nu reprezintă nici un fel de catedrală, ci un grup de două mâini[1]. „Vedem două mâini care se sprijină una de cealaltă, uşor curbate şi cu degetele alăturate formând un fel de boltă. Dacă le descifrez conținutul, găsesc tot felul de lucruri. Mai întâi exprimă în mod clar, concret, principiul tehnic al catedralei gotice: edificiu susținând-se prin sprijinul mutual al părților sale. Dar descopăr imediat un comentariu moral al acestui principiu arhitectonic, preschimbat într-un raport uman prin gestul celor două mâini uşor sprijinite una de cealaltă şi care formează un fel de adăpost prin modul în care sunt alăturate una de alta. Şi dacă n-am văzut decât asta, n-am văzut încă decât tema generală a compoziției. Dacă continui cercetarea, observ o ciudățenie: dacă încerc să imit acordul celor două mâini, mi-e absolut imposibil. Cu oarecare atenție descopăr că acestea sunt două mâini drepte, şi în consecință nimănui nu-i este posibil să realizeze singur acest grup arhitectonic. Avertizat că e vorba de o alăturare formată de două ființe diferite, încep să întrezăresc astfel în operă o întreagă filozofie a dragostei, a *noastră* etc. O arhitectonică a sufletelor se ascunde în spatele acestei reprezentări atât de simple. Deşi le vedem în echilibru, totuşi una e ceva mai robustă, cealaltă mai delicată, şi dacă ne uităm de foarte aproape apar evident o mână de bărbat şi o mână de femeie. În plus, echilibrul nu e absolut şi mâna feminină e puțin mai curbată decât cealaltă, ca şi când ar începe să se închidă pentru a se piti în adăpostul mâinii virile. Dar totuşi ajung împreună la un echilibru. E clar că această structură dă un conți-nut simbolic foarte complex şi cu adevărat filozofic operei plastice foarte simple şi fără îndoială foarte frumoase". Am notat, în acest comentariu sau mai degrabă în această elucidare ce ne dezvăluie conținutul ideologic al operei lui Rodin, folosirea cuvintelor *a vedea, examen, atenție, a privi* etc.. Nu e aici nici interpretare, nici anexare abuzivă prin speculația metafizică: ci numai exercițiul facultăților de descifrare vizuală deosebit de dezvoltate, în fața *Catedralei,* cineva care n-ar fi văzut că e vorba de două mâini drepte, de la două persoane diferite, şi aşa mai departe, nu i-ar fi înțeles sensul. Şi mai rău: s-ar fi pornit pe calea explicațiilor aberante (gest de rugăciune, de pildă) ajungând foarte repede, prea repede, la meditația mistică.

Îndeosebi la pictură, privirea va trebui fără îndoială să se adapteze în chipul cel mai subtil spațiului. Într-adevăr, va fi nevoită să întrezărească spațiul specific al operei, în locul spațiului obşinuit în care activitatea sa cea mai limpede constă în a prevedea şi a coordona mişcările trupului. O discriminare capitală, mai ales dacă pictorul, în tabloul său, s-a conformat legilor perspectivei clasice. Nu e vorba să circuli în imaginație pe pânză, şi nici aerul nu *circulă,* după cum insinuează supărător o expresie curentă, decernată pe nedrept ca un suprem elogiu. Pictorul contemporan Charles Lapicque a găsit o imagine elocventă de un umor cu totul deosebit spunând că, dacă identificăm în mod real cele două spații, „cea dintâi deschidere a uşilor ar fi pentru Muzeul Luvru un adevărat dezastru. Mai înainte de a se fi putut da alarma, picturi şi spectatori n-ar mai fi decât nişte lamentabile rămăşițe, primele sfârtecate de trupul celor din urmă, aceştia zăcând şi ei cu capetele sparte de zid în elanul impetuos spre obiectele picturale". E interzis, deci, să treci de partea cealaltă a suprafeței pictate, chiar în gând, ca un hoț care ar sparge fereastra unei vitrine ca să intre acolo.

Să examinăm de pildă *Pictorul în atelierul său,* minunatul tablou de Vermeer din Delft păstrat la Muzeul din Viena. Iluzia celei de a treia dimensiuni, profunzimea, pare izbitoare la prima vedere. Dar curând spectatorul e prins de un fel de farmec la care nu rezistă, ce-l avertizează că acest misterios, acest liniştit spațiu, în care se situează obiectele şi personajele, îi este interzis lui, ca spectator, în ciuda invitației ce par a-i adresa lespezile ce fug, scaunul şi perdeaua ridicată din prim plan, jocul lămpii şi al hărții uşor încrețită de pe perete. E imposibil să intervii în această scenă, să-ți închipui a fi prezent între

[1] E. Souriau, *Les structures de l'oeuvre d'art (Structurile operei de artă)* (n. a.).

pictor şi modelul său în vreun alt loc. Căci acest spațiu, atât de natural în aparență, atât de limpede, e presărat cu capcane.

Trebuie să ne dăm bine seama mai întâi că punctul de vedere presupus e cel al unui al doilea pictor (Vermeer însuşi), plasat în spatele celui dintâi şi care îl pictează. Or ne este permis să ne închipuim un prieten de-al lui Vermeer, prezent în spatele lui în timpul lucrului, şi care l-ar fi privit lucrând la şavalet în acelaşi mod în care-l observa maestrul din Delft pe confratele său. Dar acesta se sileşte şi el să traseze pe panou figura modelului pe care-l are în fața sa. Pe acest panou se definește deci un spațiu nou, un spațiu de gradul doi în raport cu tabloul, de gradul trei în raport cu prietenul lui Vermeer. Fascinantă – şi cât de tulburătoare – mişcare de spații succesive, în stare să producă amețeală (în felul, dar mult mai măiestrit bineînțeles, acelei sticle cu aperitiv cunoscut, care are o etichetă reprezentând o pisică lângă o sticlă cu aceeaşi băutură, a cărei etichetă are la rândul ei o pisică şi o sticlă etc.). Ce mult ne-ar interesa dealtfel tabloul pe care l-ar fi putut picta – chiar fără geniu – ipoteticul prieten al lui Vermeer! Am contempla acolo doi pictori în trei persoane, şi enigmatica fată încununată cu frunze am vedea-o deodată în trei „trepte" ale spațiului.

Dar să lăsăm visarea ca să ne întoarcem la capodopera autentică a lui Vermeer. E suficient de bogată pentru a suscita încă multe observații. Printre altele şi pe aceasta: spațiul ei personal nu e prin fire unic, ci suferă multiple modificări calitative. Cea mai importantă e fără îndoială aceea care, la diagonala ce leagă ochiul (invizibil) al pictorului de modelul său, şi constituie centrul vital al compoziției, opune acest soi de refuz semnificat prin spatele întors al artistului. Există acolo spații fragmentare care nu sunt decât sugerate: cel care închide marea cută a perdelei întoarsă spre stânga; cel care desparte harta de peretele pe care nu e aplicată exact; mai ales cel care se întinde dincolo de perdea şi se prelungeşte spre stânga, afară din tablou, în direcția din care vine lumina.

Vedem până la ce punct o construcție atât de complexă, atât de coerentă, se apără de cea mai neînsemnată efracție, de cea mai neînsemnată violare a spațiului ei. Or e cazul să denunțăm, alături de intențiile lăudabile, cel mai prost serviciu pe care l-a putut face cinematograful picturii, atunci când s-a gândit s-o aducă pe ecran.

A trecut destul de multă vreme până când cinematograful s-a interesat de lumea artei. Atunci când a făcut-o, a făcut-o cu multă indiscreție. Obiectivul, punând stăpânire pe ochiul spectatorului, îl dirija prin operă aşa cum avea obiceiul să-l dirijeze prin lumea reală (sau universul factice al studiourilor), impunându-i punctele sale de vedere, procedeele sale atât de deosebite, marcate constant de grija pentru mişcare, pentru contraste, îngroşări, juxtapuneri. Fireşte că, astfel, atrăgea atenția asupra detaliilor sau raporturilor cărora nu li se acordase totdeauna o considerație suficientă. Dar făcând acest lucru, şi în special prin folosirea (şi prin abuzul) procedeului numit *travelling* – plimbarea camerei de luat vederi înapoi înainte sau înainte înapoi – pătrundea în mod deliberat în spațiul interzis. Căci apropiindu-se de suprafața tabloului, obiectivul nu ne face să simțim îngroşarea acestei suprafețe: el măreşte obiectele reprezentate, adică prin efectul iluzionismului său le tratează (lucru interzis) ca pe nişte obiecte reale, deoarece încearcă să ne apropie de ele fizic. Ne forțează să parcurgem drumul pe care am văzut că nu putem merge. Ne forțează să abordăm personajul pe care nu putem să-l atingem. Un film consacrat lui Van Gogh conținea un exemplu deosebit de flagrant al acestui delict, comis pornindu-se de la două picturi reprezentând, una, casa artistului de la Arles, văzută de afară, cealaltă, odaia sa. Camera de luat vederi vizând mai întâi în *„travelling* înainte" una din ferestrele fațadei, zburam prin aer în urma ei până a ne arunca pe fereastră. Imediat un *„travelling* înapoi" operat pe cel de al doilea tablou, începând de la fereastră, ne făcea să descoperim interiorul camerei în care aterizam de-a-ndaratelea. E prea puțin spus că procedeul era îndrăzneț: probabil că spectatorii au încremenit în tot înțelesul cuvântului, căci îi făcea să călătorească într-un spațiu tot atât de nepătruns ca inima unui munte de granit.

Nu era mai puțin inadmisibil nici să-i constrângi pe țăranii din *Chermesa* lui Rubens să danseze pe o muzică de acompaniament, aşa cum nu s-a temut s-o facă un alt realizator de film. Pictorul exprimase dansul în opera sa prin mijloacele statice care-i aparțin: desenul şi ritmul compoziției. Să le mai adaugi pe deasupra o mişcare artificială e ca şi când ai parfuma trandafirii cu paciuli sau ai fabrica fluiere pentru privighetori, ceea ce nu i-ar da probabil prin gând nimănui.

Pictura, sculptura se adresează ochiului liber, nu ochiului hipnotizat pe care cinematograful îl îndoapă cu imagini fugitive. Ce minunată e activitatea acestei priviri conştiente, care ne târăşte spre altitudinea la care respiră artistul! Cu mult înainte de a ajunge marele stăpân al muzeelor Franței, Georges Salles exprimase, într-o frumoasă pagină, noblețea unui asemenea dialog: „Pentru a se relua liberul schimb între operă şi ochi, a trebuit să reducem la tăcere pălăvrăgeala facultăților noastre raționale în profitul unor facultăți mai obscure. S-a produs o răsturnare a obişnuitului nostru echilibru; memoria

noastră limpede, aceea a ideilor şi a faptelor, a imaginilor identificate şi localizate, s-a închis în profitul alteia, mai secrete, înscrisă în fibra noastră şi pe care o vom numi memoria noastră organică sau senzorială.

Atunci când se trezeşte aceasta, suscită în fundul ochiului nostru forme şi culori de aceeaşi calitate ca şi cele din pânza privită. Se ridică un mănunchi roşu şi albastru şi se uneşte cu roşul şi albastrul pe care ni le propune artistul. Flux şi reflux, imagini ce trec în urzeala obiectului contemplat. Îl pătrund şi-l alimentează. Cu cât va fi mai îndepărtat şi mai prelungit aportul suscitat astfel, cu atât mai multă vigoare şi realitate va avea opera de artă. Originalitatea ei va fi cu atât mai mare cu cât imaginile sincronizate pe care le trezeşte vor fi fost scoase din rezervele cele mai obscure şi din ascunzişurile cele mai puțin exploatate.

Purtat mult dincolo de lumea precisă a activității noastre, spiritul amorțeşte într-o euforie vizuală: aceasta e starea de euforie a privirii.

Această euforie nu e o odihnă. Ea imobilizează spiritul pentru a face să crească viața noastră senzorială; acoperă o dezbatere. Privind cum se curbează un arc, noi trimitem în întâmpinarea lui nişte bucăți de arc. O sută de curbe nesigure încearcă elanul curbei care ne fascinează. Reflexe interogative prin care se simt particularitățile operei care ne stăpâneşte. Ochiul nostru pune întrebări neîncetat. Lucrează la ridicarea şi recrearea din fond propriu a substanței imaginare care i se propune. După ce a trecut de primul şoc, se sustrage şi se întoarce la obiceiurile sale.

Zgâlțâit de noile porunci, pleacă din nou, apoi cade din nou, o suită de oscilații care frâng cursul contemplării într-un ritm de înmărmuriri şi de răgazuri. Ce concluzie să tragem afară de aceea că ochiul, pentru «a vedea», adică pentru a comunica cu viziunea artistului, trebuie, în urma lui, să se comporte ca un *vizionar*"[1]. Vizionar, înzestrat cu memorie senzorială, acest *supraochi* va şti să suplinească insuficiența memoriei simple vizuale, care în ciuda celui mai serios antrenament nu-ți permite, din nefericire, să păstrezi cunoaşterea totală a unei opere în toate elementele ei, în modul în care muzicianul posedă în amintire o sonată (cu toate notele ei), sau amatorul de poezie un sonet (cu toate cuvintele). Din această cauză, n-ar fi un paradox dacă am spune că artele plastice, contrar ideilor preconcepute, sunt nişte arte instantanee (mai mult decât muzica: poți cânta în gând o arie cunoscută, dar nu poți picta în gând o pânză cunoscută), şi că obiectele de artă nu există, sau aproape nu există, afară de momentele în care le contempli. Dar pentru ca ele să existe pe de-a întregul atunci când le contemplăm, cât trebuie să fie de intensă privirea!

Or, operele de artă, atât de des lipsite de privirea aceea pe care o imploră, sunt lăsate, în schimb, fără apărare, la bunul plac al cuvântului. Ele străbat timpul într-un vacarm imens, într-o ceață de vorbe ale cărei straturi superioare sunt făcute din digresiuni filozofice şi straturile inferioare din reflecții stupide. Drama constă din faptul că această ceață pluteşte totdeauna în jurul operei fără a se agăța de ea, pentru că limbajul şi expresia plastică constituie două universuri de naturi iremediabil distincte, imposibil de convertit una spre alta. În fața culorilor albastre ale picturii pe care o admir, spun: *albastru,* dar nici cele mai rafinate adjective pe care le voi alătura acestui termen, nici cele mai ingenioase comparații, nici cele mai poetice imagini pe care le voi extrage din arsenalul retoric sau din imaginația mea, dacă e fertilă, nu vor fi niciodată echivalentul culorilor albastre ale picturii, perceptibile în mod direct de către ochi. Eu nu voi fi construit decât o parafrază agreabilă, sau lirică, sau pedantă, inutilă – la urma urmelor – ca orice parafrază. Şi aceasta e într-adevăr, vai, pâinea zilnică a criticului de artă obişnuit.

Dar artiştii, ce-şi spun ei oare? Părintele Couturier, care-i ascultase bine, ne-a mărturisit:

„Doi pictori stau de vorbă, adică doi pictori adevărați. Credeți că vorbesc despre doctrină, despre teorie, despre inspirație sau chiar despre frumusețe? Nici pomeneală: ei vorbesc despre meserie şi despre cele mai concrete detalii, cele mai materiale, ale acestei meserii. Şi e minunat să-i asculți. Căci vor vorbi despre pictură ore întregi, fără a obosi vreodată, fără a mai termina, aşa cum doi tâmplari vorbesc despre tâmplărie, cum doi plugari stau de vorbă, în fața porții, despre arături şi pământuri. Neridicând tonul niciodată, nici măcar, se pare, nivelul gândurilor; înțelegându-se dintr-un cuvânt, şi revenind neîncetat totuşi la aceleaşi lucruri infime, cu infinită răbdare şi dragoste, ştiind că lucrurile acelea nu pot fi epuizate, fiind pline de mister: densitatea unei paste şi grenul unei pânze, şi maniera de a pune pasta aceea pe pânză, forța liniei, soliditatea tonului, calitatea unui gri lângă un alb..."[2]

Cunoscând bine dificultatea extremă de a vorbi despre rezultatele la care ajung, artiştii preferă instinctiv să se întrețină despre mijloacele de a ajunge acolo şi despre uneltele de folosit. Aşa că nu ne surprinde faptul că ei, în înțelepciunea lor, manifestă față de criticii prea grăbiți, sau prea buni de gură,

[1] Georges Salles, *Le Regard (Privirea),* 1939 (n. a.).
[2] R. P. Couturier, *Art et liberté spirituelle (Artă şi libertate spirituală)* (n. a.).

dispreț, ură, sau cel puțin neîncredere. Cu toate acestea, adesea cei mai buni dintre ei, deşi respinginterpretările exterioare, nu rezistă ispitei de a da ei înşişi o explicație. Atunci înseamnă că renunță la intransigența poziției lor, recunosc că arta poate fi apărată cu alte arme decât cele care-i sunt proprii, admit că trecerea de la o expresie la alta nu e imposibilă. Critica ar fi deci întemeiată? N-ar fi chiar o meserie atât de proastă: oare n-ar exista decât critici proşti? Părere murmurată, cu adevărat, de majoritatea artiştilor în discuțiile lor obişnuite, dacă nu mărturisită public.

Într-adevăr, care poate fi geneza ciudatei vocații a criticului? Te naşti poet; devii orator; dar oare în care punct dintre inteligență şi sensibilitate ia naştere dorința unei activități atât de ingrate, atât de vulnerabile? Dacă vocația artistului se dezvăluie la început ca o dorință de imitare şi obscură nevoie de creare în prezența unei opere de artă, aceea a viitorului critic, dacă nu e un artist care şi-a dat seama la timp de insuficiența talentelor sale, se identifică cu aceea a unui spectator excepțional de înzestrat, dar care nu suportă să rămână un simplu spectator. Bineînțeles că şi aceasta se trezeşte la şocul operelor, făcându-l pe omul nostru să exclame, nu: „Şi eu sunt pictor!" ci cam aşa: „Şi eu, care nu pot nici picta nici sculpta, cel puțin să-i fac pe ceilalți să înțeleagă ce frumos e asta, şi de ce, şi datorită căror mijloace".

Fie: „Şi eu pot mări imperiul artei". Deci adeziunea face să țâşnească în el prima scânteie; poziția, cugetările lui sunt determinate de dragoste. Ceea ce înseamnă că niciodată criticul nu-şi interpretează mai bine rolul decât atunci când laudă şi nu critică, contrar părerii obişnuite care tinde prea mult a-l confunda cu campionul jocului de a masacra. Căci e mult mai uşor să fii strălucitor distrugând decât să fii cuviincios lăudând. Contrariul de la a distruge e a construi. Dacă pentru a distruge ai nevoie numai de putere, nu construieşti decât cu măsură, răbdare şi modestie. Mai e oare nevoie să adăugăm că trebuie să facem economie la termeni şi la ocaziile de a lăuda?

Criticul adevărat stă pe o cornişă îngustă între două prăpăstii: aceea a impresiei subiective şi aceea a metodei istorice.

Ştim prea bine ce-l aşteaptă de o parte: literatura proastă, în cel mai rău sens al termenului, efuziunea necontrolată, avânturile lirice, simbolismul cel mai suspect, reveria, vidul şi vagul.

Nici de cealaltă parte ispitele nu sunt mai puțin periculoase. Sunt cele ale erudiției premature, a extinderii la prezent a procedeelor prin care trecutul se lasă prins atât de uşor. Într-adevăr, cum să nu invidiezi siguranța aceea, liniştea aceea ce ți le procură cercetările unui teritoriu complet pacificat, seriozitatea aceea a judecăților deja formulate, copleşit de tot aparatul de alură savantă? Şi de ce să nu clasezi deja, să nu etichetezi, să nu fişezi, să le învălui de referințe, să pietrifici o materie vie prinsă ca document, abia ivită, şi s-o imobilizezi în calma sterilitate a unei construcții ştiințifice?

Pentru că nici o materie vie nu se supune acestui tratament artificial. Pentru că timpul nu se lasă devansat. Criticul nu se poate baza pe nimeni şi pe nimic în grija de a tria. Trebuie să-şi asume în mod curajos riscul de a greşi. Aşa că încă nu s-a văzut critic, nu numai care să nu se fi înşelat niciodată, ci chiar să nu se fi înşelat adesea, şi grav. Or, după cum a notat Jean Paulhan, tocmai în legătură cu un critic însemnat deşi aproape clandestin – Félix Fénéon – „sarcina criticului e ingrată: atunci când s-a înşelat, pare să fie prost şi lipsit de gust. Atunci când nimereşte bine, se admite destul de repede că gloria autorilor pe care i-a impus se trăgea numai de la meritul lor; autorul însuşi e de această părere şi n-o ascunde. Şi într-un caz şi în celălalt, criticul e neglijat". Şi astfel adevăraților critici, care sunt extrem de rari, sunt uitați repede, chiar dacă ei au avut dreptate-înaintea tuturor şi împotriva tuturor, şi în secolul al XIX-lea acesta a fost cazul unui Castagnary[1] unui Théodore Duret[2], unui Duranty[3], unui Burty[4]. Nu ne mirăm de această nedreptate, căci ei au fost prea *transparenți.* Nu eşti răsplătit dacă descoperi adevărul cel dintâi, ci dacă o spui atunci când nu mai deranjează pe nimeni.

---

[1] *Jules-Antoine Castagnary,* scriitor francez din secolul al XIX-lea, a fost prieten cu pictorul Courbet şi mare admirator al pictorului Pissarro. Printre altele, e autorul unei lucrări în care s-a ocupat de artiştii veacului trecut – *Artiştii secolului al XIX-lea* – iar criticile sale au fost reunite într-un volum intitulat *Saloane 1857–1870*, care ni-l revelă ca pe un atent martor al epocii sale (n. t.).

[2] *Théodore Duret* (1838–1927), a fost primul critic al impresionismului. Prieten şi apărător al pictorilor impresionişti, între anii 1860–1870, a încercat să explice publicului această manifestare, profund neînțeleasă de contemporanii săi. A publicat o serie de lucrări ca: *Pictorii impresionişti* (Paris, 1878) sau *Istoria pictorilor impresionişti* (Paris, 1919). A urmărit acest important curent artistic cu mare atenție de la naşterea până la declinul său, scriind chiar un pamflet (în 1878), care ne dezvăluie reacția provocată de impresionism la contemporanii care încercau să-l înțeleagă şi să-l plaseze în contextul epocii (n. t.).

[3] *Louis-Emile Edmond Duranty* (1833–1880), critic şi scriitor care a apărat impresionismul, fiind prieten cu mulți dintre artiştii acestui curent. A publicat primul studiu consacrat impresioniştilor, intitulat *Noua Pictură,* referindu-se la acei artişti care expuneau la galeria lui Durand-Ruel, celebrul negustor de artă care i-a lansat pe impresionişti (n. t.).

[4] *Philippe Burty* (1830–1890), critic francez de tradiție realistă, care a contribuit la impunerea picturii impresioniste. Dintre lucrările sale menționăm: *Maeştri şi mici maeştri* (Paris, 1877), *Capodoperele artelor industriale* (Paris, 1866) şi *Gravă imprudență,* un fel de poveste de dragoste în care eroul principal – un pictor – pare a-i fi fost inspirat de pictorul impresionist Claude Monet (n. t.).

Într-adevăr, numele celor care supraveţuiesc, la capitolul criticii de artă, sunt toate nume de scriitori şi de poeţi, mai ales de poeţi. Aceştia se mişcă firesc la nivelul artiştilor, respirând oarecum acelaşi aer în ceea ce priveşte compoziţia. Atât unii cât şi ceilalţi au trăit totdeauna în bună înţelegere, sau mai degrabă s-au statornicit între ei nişte alianţe privilegiate, la fiecare generaţie. De la Diderot la Chardin, de la Baudelaire la Delacroix, de la Apollinaire şi Cocteau la Picasso, de la Aragon la Matisse, e aceeaşi misterioasă şi infailibilă artă de a ghici viitorul ce-l leagă pe scriitor de artist şi, graţie unei intimităţi amicale, oferă unuia cuvintele unice demne de a figura în suita operelor celuilalc fără a le viola, nici desfigura, nici forţa. Cel care descoperă aceste cuvinte – cunoaşte greutatea lor, puterea lor, le slăveşte, se teme de ele! – posedă, nu darul de a explica, ci pe cel de „a face să vadă".

Se vor putea căuta îndelung reţetele unei asemenea isprăvi atât de neobişnuite, prin care creaţia poetică renunţă să-şi culeagă propriile sale roade în profitul creaţiei plastice. Nu e nici o îndoială că poetul e un *vizionar*. Un vizionar al lumii interioare, dar şi al celeilalte. Vizionar şi al celei de a treia lumi pe care o creează artistul, semenul, fratele său.

Nu toată lumea poate pretinde acest dar al prorocirii, dar numai orbii sunt lipsiţi de simpla, imensa graţie de a vedea. În materie de artă, „cunoscătorii" nu aparţin unei rase misterioase; şi ei au numai doi ochi. Dar au consimţit să se servească de ei. Poţi ajunge un „cunoscător" onorabil fără studii prea severe. Nu e vorba atât să devorezi tratate, să alergi pe la conferinţe, să-i asculţi pe ghizi, să-ţi însuşeşti nume şi date, ci să frecventezi cu sârguinţă şi atenţie operele. Oare acestea nu se oferă tuturor? Dar oare ce fel de roade se pot culege fără trudă? La urma urmelor, amatorii de sport acceptă să-şi petreacă duminicile pe stadioane. Jucătorii de cărţi pasionaţi au consacrat multe ore jocului ca să şi-l însuşească. Cei care au pasiunea fotografiei se închid ore în şir în camerele obscure. Înseamnă oare a cere prea mult dacă pretinzi puţină vreme, oarecare prezenţă şi puţină dragoste?

Oare cine nu e în stare să privească? Oare trebuie să căutăm atâtea garanţii şi atâţia intermediari? Să priveşti şi să taci, să faci să tacă în tine însuţi până şi demonul ce trăncăneşte şi raţionează. Să priveşti cu intensitate, cu modestie. Să revii. Să tot priveşti. Cu ochii deschişi, cu ochii căscaţi, oare cui nu i se va acorda privilegiul de a vedea până la urmă?

IV. Arta modernă nu are vârstă

Există oare ceva mai vechi decât cearta dintre antici şi moderni? Dar ceva mai actual? E o ceartă de totdeauna. Disputa între cei nostalgici şi cei întreprinzători. Antagonismul, chiar în inima omului, dintre ceea ce-l leagă de trecut şi ceea ce-l împinge spre viitor. Timpul se scurge pe nesimţite, şi cei mai moderni îmbătrânind încet-încet la rândul lor ignoră sau neagă ceea ce-i face să îmbătrânească. Totuşi artele îmbătrânesc mai mult sau mai puţin repede. Şi poate că paradoxul cel mai mic al epocii noastre atât de grăbite, atât de avide de viteză, nu e tinereţea rezistentă a artei sale. Dar să dăm explicaţii. Publicul din 1850 socotea foarte îndepărtată de el arta din 1800, aceea a unui David, a unui Canova. Publicul din 1800 considera foarte învechite nimfele lui Boucher şi operele rococo din 1750. Or, trebuie într-adevăr să constatăm că, pentru marele public al anilor 1960–80, nu numai că formele artei apărute cu şaizeci de ani mai înainte nu sunt depăşite, dar nici nu sunt ajunse din urmă. Calitatea lor de a surprinde şi noutatea lor e neştirbită: nişte tineri se înfurie mereu în faţa tablourilor pe care Picasso, născut în 1881, le-a pictat în 1908. Dovadă că artistul nu se lăuda chiar atât atunci când declara, nu aşa demult, faimoasa lui butadă: „Tânăra pictură sunt eu!" Arta abstractă, ale cărei prime manifestări datează cam de prin 1910, şi-a sărbătorit de curând o jumătate de secol[1]. Nu e mult pentru o artă dacă ne gândim, de pildă, la Egiptul vechi. Dar e considerabil pentru viaţa unui om, şi chiar pentru aceea a unei civilizaţii care, pe atunci, nu se afla încă decât la cele dinţii zboruri ale avionului.

Ce înseamnă deci *modern?* (Mulţi spun *ultramodern* în general cu intenţie pejorativă). În artă, termenul nu are acelaşi sens ce se aplică altor noţiuni, şi acest sens e subiectul multor variaţii. Tehnica noastră nu e aceea de alaltăieri, nici măcar aceea de ieri, ci numai cea de azi. Istoria modernă se întoarce, în schimb, cu îndrăzneală până în 1453, data cuceririi Bizanţului de către Mohamed al II-lea, după curn se ştie. Arta modernă nu se situează cu atâta precizie. Nu e numai arta actuală, arta contemporană, aceea care se face în secret şi nu şi-a dobândit energia ei cinetică. E o vastă insulă ce pluteşte între un prezent necunoscut, ce se naşte neîncetat, şi un patrimoniu bine ancorat în trecut şi care nu l-a asimilat încă. E ceea ce tocmai a scăpat ziarului şi n-a poposit încă pe malurile Istoriei – dacă numim Istorie, în locul celei a erudiţilor, pe aceea a manualelor şcolare, singura care se scrie la scara unui întreg popor, care trece în mod precis fără tranziţie de la cartea de istorie la ziarul cotidian.

Or, drumul evenimentelor şi ideilor în sens invers, de la ziar la manualul şcolar, e un drum foarte lent. Trebuie să treacă peste etapele succesive ale studiilor specializate, ale marilor tratate, în fine, ale lucrărilor numite de popularizare, mai înainte de a ajunge la inspectorii Academiei, care elaborează în ultimă instanţă singurul text cu caracter de lege. Şi întreaga durată a acestui drum subteran trebuie socotită cu zecile de ani, corpul de inspectori ai Academiei, manifestând faţă de doctrinele artistice sau literare ale vremii lor aproape tot atâta prudenţă şi răbdare cât Biserica la canonizarea sfinţilor.

Astfel că nu numai cunoaşterea artei moderne se difuzează cu o mare întârziere la nivelul unei ţări considerată în ansamblul ei, dar şi rezultatele acelui prodigios inventar al civilizaţiilor întregii lumi, care în ultimii treizeci sau patruzeci de ani a fost urmărit cu mijloace necunoscute până atunci şi o metodă eficace. În sfârşit, descoperind sau regăsind imense bogăţii produse de om de la originea sa, pe întreaga suprafaţă a pământului. Cum n-a ştiut să beneficieze încă de un asemenea aport, orizontul manualelor, dominat de umaniştii greco-latini, se mărgineşte, în general, tot la cel al unei mici părţi al Europei occidentale, explicată de „miracolul grec", pe de-o parte, de Renaştere, de cealaltă parte. Cultul clasicismului face dintr-o scurtă perioadă de trei secole – de la secolul al XVI-lea la secolul al XVIII-lea – punctul culminant şi de nedepăşit al oricărei civilizaţii, asupra căruia totul invită sensibilitatea să se cristalizeze. Mai înainte, nu-s decât bâlbâieli; după, nu-i decât decadenţă. Fără îndoială că nu e vorba, prin efectul nu ştiu cărei revanşe, să încerci a nega sau a diminua înflorirea acelei epoci, nici prestigiul nici grandoarea ei, ci numai să deplângi faptul că în onoarea ei s-a neglijat atâta vreme sau nu s-a cunoscut tot restul. Cu preţul acestei grave mutilări, academismul şi-a putut stabili tirania, înzestrată cu interdicţii feroce. „Barbare", „primitive'", „gotice" au păstrat până la noi, imprimate chiar în limbajul viu, pecetea infamiei decretată de contemporanii lui Vaugelas[2] sau ai lui Royer Collard[3].

Ar fi total nedrept să credem, bizuindu-ne pe unii autori cu atât mai optimişti cu cât nu ies deloc din micile lor cercuri, că această stare de spirit a dispărut, sau numai că a pierdut mai mult teren. Există un şovinism al culturii, care nu e cel mai puţin tenace. Mai găsim încă, în bibliografiile pentru studenţi,

[1] În 1960, când a apărut prima ediţie franceză a cărţii (n. t.).

[2] *Claude Favre de Vaugelas* (1585–1650), membru al Academiei, este autorul unei lucrări intitulate *Remarques sur la langue française (Observaţii asupra limbii franceze)* (n. t.).

[3] *Pierre-Paul Royer-Collard* (1763–1845), academician, orator politic şi filozof spiritualist francez (n. t.).

referința la o carte a istoricului de artă Salomon Reinach, care – sub titlul *Apollo, istorie generală a artelor plastice* – a avut un mare răsunet (nouă ediții între 1904 şi 1919, ultima ediție în 1952) ca inițiere de ansamblu în domeniul artistic. La început a fost un curs ținut în douăzeci şi cinci de lecții la *„l'Ecole du Louvre",* şi al cărui text, destinat de către autor „în special debutanților şi oamenilor de lume", păstrează dealtfel amprenta unei mari sensibilități şi fineți. O atentă cercetare ne dezvăluie imediat acea concepție asupra artei comună tuturor specialiştilor numai cu patruzeci de ani în urmă, concepție care n-a avut decât timpul să se difuzeze la nivelul „omului obişnuit" de la mijlocul acestui secol.

Vom nota imediat că, din cele douăzeci şi cinci de capitole ale lucrării, cinci sunt consacrate numai Greciei – „Arta greacă înaintea lui Fidias", „Fidias şi Partenonul'", „Praxitèle, Scopas, Lisip", „Arta greacă după Alexandru", „Artele minore în Grecia'" – şi şapte numai Renaşterii – „Arhitectura Renaşterii şi a vremurilor moderne", „Renaşterea seneză şi florentină", „Pictura venețiană", „Leonardo da Vinci şi Rafaël", „Michelangelo şi Correggio", „Renaşterea flamandă şi franceză", „Renaşterea germană". Jumătate din această *istorie generală* a artelor este ocupată deci de alianța dintre antichitatea greacă şi Renaşterea occidentală. Dealtfel, în cursul întregului ciclu, cititorul nu trece decât în mod excepțional peste granițele Europei, pentru o scurtă incursiune în Egipt, în Caldeea şi în Persia. Nu pătrunde nici în India, nici în Extremul Orient. („India n-a avut artă înaintea epocii lui Alexandru cel Mare. iar cât priveşte arta chineză, aceasta n-a început să-şi producă capodoperele decât în cursul evului mediu european.") America precolumbiană nu e încă descoperită, din punct de vedere artistic vorbind, şi, bineînțeles, nici Africa, nici Oceania n-ar putea pretinde cea mai neînsemnată mențiune, nefiind presărate decât de totemuri grosolane despre care nimănui nu i-ar da prin gând că acestea ar putea fi artă.

Autorul nu trebuie nici măcar să dea vreo explicație asupra unei asemenea limitări. Reamintind, la sfârşitul prefeței sale, că „această lucrare e destinată să fie pandantul *Minervei,* introducere în clasicii greci şi latini", doreşte „ca Apollo să aibă norocul surorii sale şi ca, răspândind principiile istoriei artei, să recruteze noi adepți acelei înțelepciuni antice, acelei Minerve de pe Acropola Atenei, de la care nu ne abate... studiul artei medievale şi moderne, ci care, dimportivă, ne învață cum să le admirăm mai bine". Pentru ca să existe, orice operă de artă trebuie să fie văzută, de aproape sau de departe, în lumina răsfrântă de Partenon.

Dacă arta preistorică e adesea admirabilă – ceea ce e de mirare – acest fapt se datorează desenului ei *corect*. Dar această corectitudine a necesitat ucenicia unor serii întregi de generații: ea nu e decât "rezultatul final al unui lung *progres*". Galii, mai înainte de cucerirea lui Cezar, abia ajunseseră să „facă vreo câteva figuri de animale în bronz şi să imprime câteva tipuri mai mult sau mai puțin informe pe monedele lor"; ca să poată ajunge la un rezultat, vor fi nevoiți să studieze „*la şcoala* artiştilor romani, ei înşişi *elevi* ai artiştilor greci". Desigur că Babilonia şi Egiptul lucrează şi ele, dar important e numai faptul că ele „pregătesc înflorirea artei clasice". Egiptenii au manifestat fără îndoială "o îndemânare tehnică care n-a fost depăşită niciodată", dar şi „o neputință incurabilă de a se elibera de convențiile arhaice". Ei reprezentau personajele din profil cu ochii şi umerii din față: „Iată multe lucruri neverosimile". Pictura lor nu e „decât o simplă colorare, fără degradeu, nici amestec de tonuri, fără clarobscur. Perspectiva e ignorată în asemenea grad încât, atunci când se presupune că două personaje sunt unul lângă altul, cel de al doilea e desenat în general deasupra celui dintâi. Aşa că acele compoziții egiptene, sculptate sau pictate, nu sunt deloc demne de acest nume căci nu există acolo nici cea mai neînsemnată idee de orânduire frumoasă; nişte alăturări de motive care, în comparație cu grupările artei greceşti, sunt ceea ce e cea mai seacă cronică în comparație cu istoria."

În concluzie, aceşti egipteni, care ar fi putut totuşi face efortul de a nu ignora perspectiva *în asemenea măsură,* au avut ca defect principal... faptul că n-au făcut artă greacă.

Dar nici arta greacă n-a realizat cu uşurință armonia aceea ideală, spre care era scris dintotdeauna că trebuia să tindă. Oricât de rapide i-au fost *progresele,* a fost totuşi nevoită să treacă prin faza precursorilor obscuri. În fine, în cele din urmă, „după o eclipsă în jurul anului 1000, Grecia îşi va începe *ascensiunea triumfală* spre arta lui Fidias şi Praxitèle". Şi de atunci încolo va putea să radieze spre vremurile viitoare: „Va trebui ca Grecia să fie cucerită de Roma şi ca Roma să cucerească o parte a lumii vechi, pentru ca întreaga Italie şi Occidentul Europei să se înfrupte în fine de la această lumină. Care apoi se va stinge în Grecia, precum se stinsese în Egipt şi în Asiria, ca să strălucească, după o nouă eclipsă, în Europa occidentală, care a devenit şi a rămas, după anul 1000 al erei noastre, patria artei."

Dar vor mai dăinui, pe ici-pe colo, multe grupuri de rezistență supărătoare. Sculptura romanică, de pildă. Priviți *Judecata de apoi* de pe timpanul[1] catedralei din Autun. „Această compoziție vastă... nu e

[1] Suprafață plană de zidărie, de formă semicirculară sau triunghiulară, cuprinsă între lintelul (elementul de arhitectură din lemn, metal sau piatră, care închide în partea superioară golul unei uşi sau al unei ferestre) şi arcul unui portal. În arta romanică

lipsită de grandoare; dovedind chiar un remarcabil gust pentru vioiciunea mişcărilor; dar ce desen! ce trupuri de o lungime neverosimilă! ce falduri ţepene şi înguste!" Şi în desenul „foarte defectuos al unui alt timpan celebru, cel de la Moissac, „nu e deloc mai puţină *barbarie".*

Am putea continua încă multă vreme această cercetare, dar ne cerem scuze de a-i fi consacrat până acum atâta loc. Şi asta, o repetăm, pentru că asemenea optică, departe de a-şi fi pierdut orice autoritate, este încă aceea a unui mare număr de persoane sincere, de turişti şi de călători, în ciuda acţiunii silitoare a unei jumătăţi de secol de estetică contemporană, de publicaţii, de expoziţii şi de multiple alte forme ale difuzării prin imagine, în lumea noastră, o lume în expansiune în toate sensurile, sondată şi exploatată dintr-o dată în toate părţile, nu numai cu mijloacele extraordinare ale ştiinţei, ci prin toate formele cunoaşterii, şi în special datorită celor mai recente moduri de transmitere – cinematograf, radio, televiziune –, în această lume în care continentele nu se mai află despărţite decât de câteva ore de zbor, în care exhumarea şi studierea minuţioasă a unui schelet de douăzeci de mii de ani ne redă omul care a fost mai aproape poate decât era un breton de un locuitor din Savoia în secolul trecut – în lumea aceasta, imobilitatea sentimentului artistic mediu rămâne unul din cele mai curioase exemple de forţă de inerţie intelectuală. Or, toţi cei care, în mod curent încă, se făiesc cu condamnarea artei prezente în numele artei trecutului comit un mare abuz de putere, amăgindu-se ei înşişi, căci dovedesc prin aceasta necunoaşterea celei mai mari părţi a acelui trecut ale cărui limite se lărgesc neîncetat, şi de la care ne parvin fără încetare mesaje noi. Asupra acestora stăruie povara unui trecut prea recent, un trecut mult prea îngust, în timp ce legătura cu toate trecuturile care ne-au fost redate încet-încet e dimpotrivă capabilă să mlădieze şi să lărgească spiritul, punându-i la dispoziţie un repertoriu imens de forme în libertate, o colecţie de îndrăzneli neînchipuite, pe care ne este permis să le comparăm cu cele ale artei contemporane.

Aceste îndrăzneli nu scăpaseră totdeauna, fără îndoială, vederii (statuile romanice sau gotice, de pildă, foarte evidente pe portalurile bisericilor, aproape în toate oraşele noastre şi până în cele mai mici sate). Dar în măsura în care erau percepute, nu puteau fi decât ca nişte stadii diferite ale unei stângăcii universale, ale unei neputinţe de nedepăşit pentru a putea ajunge la „corectitudine". „Disprețul secolului al XVII-lea pentru arta gotică nu era cauzat de un conflict lucid al valorilor, ci de faptul că statuia gotică era considerată, atunci, nu drept ceea ce e, ci drept un eşec de a nu fi *altceva:* se presupunea că sculptorul gotic dorise să facă o statuie clasică; şi că, dacă nu reuşise s-o sculpteze, aceasta se întâmplase fiindcă nu *ştiuse."* (Malraux.) Şi o Fecioară gotică putea trece, de bine de rău, pentru un supus (creştin) al lui Ludovic al XIV-lea, drept o operă de artă, în ciuda ciudăţeniilor şi imperfecţiunilor ei. Dar o mască neagră, o ceramică aztecă, o gravură rupestră, ce ajungeau sub ochii vreunui contemporan de-al domnului Thiers[1], n-aveau nici o şansă să fie considerate producţii artistice – denumire rezervată operelor domnilor membri ai Academiei de Belle-Arte sau ale maeştrilor lor. Ar fi putut fi considerate cel mult nişte *curiozităţi*. Şi astăzi încă, părerea obişnuită se smulge cu mare greutate exotismului pentru a trece de cealaltă parte a barierei unde se află de drept *Frumoasa grădinăreasa*[2] sau *Nunta din Cana*[3].

Or, nu mai e totuşi posibil să ignori faptul că arta – arta foarte mare – începe cu mult înainte de istorie, şi că, dacă în ceea ce priveşte viaţa, organizarea economică şi socială a oamenilor din preistorie, nu avem decât ipoteze, în schimb avem multiple opere, variate şi de asemenea natură, încât suntem într-adevăr obligaţi, vrând-nevrând, să tragem concluzia că au existat printre aceştia şi artişti specializaţi, pe de-a întregul stăpâni pe tehnicile şi pe resursele artei lor. Odată depăşită perioada (la drept vorbind nesigură şi probabil foarte lungă) a primei descoperiri a posibilităţilor grafice şi bâjbâielilor preliminare – urmele degetelor în argilă, amprentele mâinilor etc. – mărturiile cele mai vechi ale epocii de piatră cioplită au caracterul unor opere voite, desăvârşite, în care natura apare transformată de un temperament. Astfel statueta de femeie numită *Venus din Lespugue,* care e considerată a fi din cel mai îndepărtat paleolitic superior, aurignacian[4], chiar dacă ar reprezenta un tip feminin din punct de vedere anatomic destul de diform, nu poate fi nici o reproducere literală (nu ne putem închipui o fiinţă umană care să aibă această structură), nici o evocare stângace (stângăcia având căderea să accentueze diformitatea, dar nu s-o ordoneze). La această sculptură, ne frapează ideea de a organiza volumele între ele, de a le echilibra

şi cea gotică e decorat cu reliefuri. Aici e vorba despre celebrul portal al *Judecăţii de apoi* din minunata catedrală Saint-Lazare (secolul al XII-lea) de la Autun (localitate situată pe unul din afluenţii Loarei) (n. t.).

[1] *Adolphe Thiers* (1797–1877), om de stat şi istoric francez, care şi-a început cariera ca avocat la Aix, ajungând apoi ministru, deputat şi chiar preşedintele Republicii în 1871. A fost autorul unor importante opere istorice *(Histoire de la Révolution française, Histoire du Consulat et de l'Empire)* (n. t.).

[2] Pictură de Rafaël, aflată la Luvru (n. t.).

[3] Opera lui Paolo Caliari, zis Veronese (1528–1588). Conform tradiţiei, acest tablou enorm, cu 132 de figuri – aflat la Luvru – ar fi un banchet ideal la care ar fi participat marcante personaje ale Renaşterii, principi şi artişti iluştri (n. t.).

[4] Cultură aparţinând paleoliticului superior, denumită astfel după comuna Aurignac, din sudul Franţei, pe teritoriul căreia s-au descoperit, într-o peşteră, rămăşiţe arheologice. Majoritatea capodoperelor artei paleolitice datează din această perioadă (n. t.).

rotunjimile, făcându-le, dacă ne putem exprima astfel, să se nască unele din altele, pe scurt, să degaje acel ritm plastic caracteristic operei şi nu modelului.

La fel se întâmplă şi cu marea pictură preistorică, aşa cum o putem admira în celebra grotă de la Lascaux[1] din Dordogne, de pildă, unică prin bogăţia şi miraculoasa stare în care s-au păstrat frescele ei reprezentând cai, bovine, cerbi, ţapi sălbatici. Oricât ar fi de prost informat turistul care, vizitând regiunea, ar ajunge la Lascaux fără idei preconcepute, venind să vadă, să zicem, peştera de la Padirac, ar avea dtntr-o dată – chiar de la intrarea în sala numită a taurilor, foarte departe de stalactite, stalagmite şi alte fantezii naturale care i-ar fi reţinut atenţia până acolo – în mod imperios certitudinea că se află într-unui din cele mai importante locuri ale artei (deşi de sub pământ), şi dintre cele mai inspirate, la nivelul celor mai mari muzee sau sanctuare. Dar oare de ce dincolo de orice sentiment de mister sau de religie? (Şi fără a nesocoti importanţa acestui sentiment, în ignoranţa aproape totală în care ne aflăm cu privire la semnificaţia şi destinaţia acestor picturi ce datează de mai multe zeci de mii de ani.) Oare pentru că am recunoscut, evocate cu exactitate, vreo sută de animale, tot atât de puţin pitoreşti, considerate la urma urmei, ca nişte vaci şi cai mici, aşa cum s-ar părea că ne face să credem elogiul *realismului* invocat adesea în această poveste? Ceea ce n-ar fi un motiv prea important. E sigur că justeţea atitudinilor, a anatomiei, a mişcării denotă o deosebită facultate de a observa. Dar admirabil e raportul dintre varietatea, bogăţia, forţa de expresie a acestor animale atât de vii, şi sărăcia mijloacelor folosite: câteva ocruri, de la galben la roşu, şi un negru, etalate pe peretele inegal al stâncii. Măiestria cu care un singur contur decisiv ajunge adesea să sugereze un animal în ceea ce are caracterul său specific, forţa sau eleganţa sa, e egală cu aceea a japonezilor, reputaţi tocmai pentru caligrafia lor austeră. La urma urmei, această minune ţine de seria de îndrăzneli pur plastice care ajung, tot epurând şi contractând forma, la un adevăr zoologic mult mai izbitor decât, de pildă, cel al micilor maeştri olandezi din secolul al XVII-lea care au pictat, şi ei, boi şi vaci, cu întreaga minuţiozitate a unei tehnici silitoare în redarea balelor boturilor şi a strălucirii coarnelor.

Rămânând totuşi în domeniul figuraţiei animale, să părăsim noaptea vremurilor preistorice ca să intrăm în ceea ce putem considera a fi cele dintâi perioade ale istoriei. Aceasta ne duce în centrul Asiei occidentale, nu departe de malurile Tigrului, în cel de al patrulea mileniu înaintea erei noastre. Un pahar de ceramică provenind de la Susa[2] din Elam, şi păstrat la Luvru, are motive pe bază de păsări cu picioarele lungi, de ogari şi de ţapi sălbatici. Dar cu ce îndrăzneală tratate – ar trebui să spunem: cu ce dezinvoltură! Să privim acel ţap sălbatic, al cărui trup e exprimat prin două triunghiuri sudate prin două din vârfurile lor, şi ale căror coarne formează această elice gigantică, divizată de mijlocul ei, care prelungeşte arcul şirei spinării întâlnind-o. A vorbi despre stilizare în faţa unei asemenea metamorfoze ni se pare o adevărată timiditate. Aici, artistul a făcut mai mult decât să stilizeze, a acaparat cu hotărâre animalul pentru a-l modela din nou după bunul său plac, subliniindu-i şi rezumându-i caracteristicile. Dealtfel şi cu ogarii a acţionat în acelaşi mod, întinşi tot în lungime, şi păsările cu picioarele lungi, cu gâturile alungite în verticale nemăsurate, accentuate pe deasupra şi de paralelismul lor.

Se va spune oare că acest creator necunoscut al ceramicii nu cunoştea animalele? Ceea ce ar fi greu de susţinut, fiind vorba de anumite civilizaţii pastorale, bazate în mod esenţial pe creşterea animalelor, şi în care omul depindea atât de mult de animale. Se va spune oare că i-a fost lene să le observe? Dar oare nu e nevoie de un mai mare talent de a observa pentru a izola şi a extrage de la o fiinţă trăsăturile ei caracteristice, ceea ce constituie „personalitatea" ei, şi care s-o semnifice pe de-a întregul pornind de la un mic număr de elemente alese, decât pentru a-l reproduce numai cu înfăţişarea sa reală?

N-avem nevoie să căutăm raţiuni false. La începutul istoriei, pe aceste plaiuri aflate la răscrucea a trei continente, unde-şi au izvoarele atâtea civilizaţii şi arte, nu asistăm la acele obscure, stângace încercări „pregătind" viitoarele înfloriri clasice, ci la afirmări importante şi clare de independenţă. Independenţă în raport cu reprezentarea. Preeminenţă a formei pentru ea însăşi, mândră de libertăţile ei, de posibilităţile ei, avidă de combinaţii autonome de linii, de planuri şi de volume. Alianţă a naturii cu geometria, generatoare a nenumărate dezvoltări, în acest punct al trecutului – de care ne despart cinci mii de ani şi chiar mai mult – aproape toate căile artei plastice sunt deschise.

Numeroase dintre ele vor fi urmate, timp de trei milenii, între Asia Mică şi Golful Persic, până la

---

[1] Descoperirea grotei Lascaux (Franţa), în 1940, marchează o dată importantă în istoria artei preistorice, nu atât din cauza mărimii sale, cât pentru faptul că datează de zeci de mii de ani. Zidurile şi bolţile sunt acoperite aproape în întregime cu picturi de o excepţională măiestrie, atât în ceea ce priveşte compoziţia cât şi execuţia figurilor foarte mari (tauri, cai, cerbi, rinoceri, o scenă cu un om mort etc.) care sunt considerate a fi adevărate capodopere. Arta din grota Lascaux, în care persistă un desen naiv, pare a constitui apogeul paleoliticului superior (n. t.).

[2] Oraş din Persia, capitala statului antic Elam (mileniile 3–1 î. e. n.) situat în sud-vestul Iranului, fostă reşedinţă de vară a suveranilor ahemenizi, unde se află numeroase vestigii ale artei persane, printre altele şi vestitul palat al lui Darius I, cel mai mare rege ahemenid (522–486 î.e.n.) (n.t).

cucerirea lui Alexandru. Statuetele zeilor sumerieni, mărindu-şi de sute de ori modestele lor dimensiuni, umflându-şi reliefurile la îmbobocirile forţelor naturale, străpungând cu pupilele ochilor lor imenşi, conţin în germene toate violenţele tenebroase ale expresionismului. Dar în privire, efigiile lucioase ale regelui Gudea[1], îngrămădesc în plenitudinea volumelor lor, saturate din interior, întreaga măreţie a certitudinii imobile. Taurii cu cap de om din Lagas, figurările redutabile ale eroului Gilgameş[2], geniile-vulturi asirieni atestă cufundarea în fantastic şi irațional (ce se făcuse deja în epoca preistorică în mijlocul Saharei, dacă judecăm după figurile gigantice şi fantomatice recent descoperite pe falezele din Jabbaren). Mişcarea prodigioasă, recompusă pe de-a întregul, a luptelor de animale închipuite de lucrătorii în bronz din Luristan[3], merge atât de departe în ceea ce priveşte strălucirea şi talentul ambiguităţii formelor, încât nu va putea fi depăşită niciodată. Cum să mai spui oare despre lumile acestea enorme, reedificate încet-încet datorită fragmentelor ce apar neîncetat la săpăturile arheologice, că nu sunt altceva decât subbazamentele lumii greco-latine?

Şi cum să spui acest lucru despre vechiul Egipt, cunoscut totuşi mai bine şi mai de mult, despre arta lui atât de profund originală, atât de completă în cele treizeci şi patru secole de dezvoltare? Două caractere opuse ale acestei arte au acaparat adesea atenţia ce i se acorda: grandoarea şi familiaritatea ei. Grandoarea maiestuoasă a arhitecturii monumentale, a palatelor, a piramidelor şi a statuilor ei colosale, cioplite chiar în coastele munţilor. Familiaritatea scenelor vieţii cotidiene, înscrise în cronici ce mişună pe zidurile *mastabas*-elor. Dar interesul, legitim, trezit de informaţiile extrase din fiecare vestigiu de acest fel asupra mecanismelor folosite de o societate, sau tainele unei religii, tinde să reducă atenţia acordată soluţiilor plastice, soluţii, în cazul de faţă, de o coeziune, de o logică – ar trebui să spunem, în sensul matematicienilor, de o eleganţă – perfecte.

Dacă acolo perspectiva nu e principiul reprezentării spaţiului, spaţiul nu e tratat mai puţin riguros, prin multiplicitatea punctelor de vedere (combinând faţa şi profilul, apropierea şi depărtarea), prin jocul transpunerilor şi sintezelor de forme. Claritatea neîndurătoare a conturului şi a suprafeţei nu permite nici o şmecherie, nici o escamotare. În sculptură, alături de portrete realiste cu ochii încrustaţi, busturile de calcar alb, contemporane cu ele, reprezintă cel mai înalt nivel ce poate fi atins prin concentrarea şi despuierea volumului. Tendinţa spre forma cubică apare în Imperiul de mijloc atât în surprinzătoarele statui-cuburi cât şi în arhitectură, dovadă pavilionul lui Sesostris I, la Karnak[4], care ar trece de-a dreptul neobservat în vreun cartier cu reşedinţe moderne din Statele Unite sau din Ţările de Jos. Deformarea voită ca atare înfloreşte în efigiile cabaline ale lui Akhenaton[5] (dinastia a XVIII-a). Şi pictura, a cărei importanţă a fost în sfârşit recunoscută pe de-a întregul, conţine resurse îndeobşte nebănuite în cromatismul şi disonanţele de tonuri.

Şi totuşi, într-o epocă abia cu ceva mai puţin îndepărtată decât în Egipt şi chiar pe pământul unde avea să înflorească, dar mult mai târziu, faimosul „miracol grec", pe pământul acesta şi în insulele care îl întregesc, alte opere surprinzătoare ieşeau la iveală. La Micene[6], în Ciclade[7], în Creta, săpăturile au făcut să apară nişte obiecte pe care arheologii le-au privit multă vreme cu neîncredere, dacă nu cu severitate. Aceasta pentru că idolii de marmură găsiţi la Paros, Naxos sau Syros nu prea aveau legătură cu Venus

---

[1] Căruia i se mai spunea şi *Patesi* sau *Ensi* (nume care indicau pe unii din principii ce guvernau oraşele sumeriene) a domnit în a doua jumătate a secolului XXII î.e.n. În oraşul-stat sumerian Lagaş (ce apoi a făcut parte din imperiul Ur), considerându-se păstorul oamenilor, a fost reprezentat în numeroase statui (multe din acestea se află la Luvru), totdeauna într-o atitudine de devoţiune, chipurile având toate aceeaşi expresie (n. t.).

[2] Rege al vechiului oraş Uruk din sudul Mesopotamiei, erou semilegendar, a cărui domnie se situează în jurul secolului al XXVII-lea î.e.n. (n. t.).

[3] Bronzurile din Luristan, provenind din văile şi dealurile munţilor Zagros (din Iranul occidental), sunt nişte obiecte (securi, paloşe, vase, figurine etc.) găsite în morminte. Acestea constituie în arta iraniană preistorică un ansamblu specific – deşi nu sunt toate din acelaşi stil şi din aceeaşi epocă – referindu-se mai de grabă la tradiţia iraniană în sensul geografic (n. t.).

[4] Cel mai gigantic ansamblu de temple din Egipt, construite de generaţii întregi de faraoni (n. t.).

[5] Sau *Ikhnaton,* sau *Akhnaton*, a fost faraonul eretic Amenhotep al IV-lea din dinastia a XVIII-a (1364–1347 î.e.n.). Cultul lui Aton – divinitate egipteană reprezentând discul soarelui – a devenit unica religie a Egiptului în timpul domniei sale. Atunci Amenhotep al IV-lea şi-a luat numele de Akhnaton şi a întemeiat o capitală modernă la el-Amarna. Influenţa artei cretane asupra celei egiptene – exercitată şi sub domnia lui Amenhotep al III-lea – atinge apogeul în arta amarniană. În 1887, s-au descoperit în palatul lui Akhnaton arhivele diplomatice ale lui Amenhotep al III-lea şi Amenhotep al IV-lea, dând la iveală informaţii importante cu privire la situaţia internaţională în secolul al XIV-lea î.e.n. (n. t.).

[6] Vechiul oraş Micene, din Argolida, a fost centrul cel mai important politic şi cultural din Grecia antică între anii 1600 şi 1200 î.e.n. Arta miceneană, numită uneori şi cretomiceneană, e un rezultat din întâlnirea unei societăţi continentale şi militare cu formele şi tehnicile venite din Creta (n. t.).

[7] Arhipelag grecesc (211 insule, unele vulcanice) din Marea Egee, numite astfel pentru că formează un cerc – de la grecescul *kuklos* – în jurul celei mai mici dintre ele numite Delos. Insulele principale sunt: Delos, Andros, Naxos, Păros, Syros. Arta cicladică a avut o contribuţie importantă la istoria formelor plastice prin vasele sale de marmură şi mai ales prin celebrii săi idoli din marmură albă, adesea translucidă (n. t.).

descoperită la Milo, o insulă foarte apropiată totuşi. Aşa că mai întâi le-au respins, decretând că nu sunt decât nişte eboşe grosolane. A trebuit să treacă mulţi ani pentru ca acestea să fie privite mai atent, şi ca oamenii să-şi dea seama că figurinele acelea proveneau, în realitate, de la o tehnică foarte precisă (repetată cu unele variante la sute de exemplare) şi manifestau o intenţie deliberată de a distrage din figura umană structuri formale aproape pure. „Nu se poate tăgădui că la scară sculpturală aceste trupuri, mărturii ale unei epurări voite, nu propun – aşa cum se spune adesea – un rebus plastic. Arta Cicladelor e cea care a practicat, printre primele, transpunerea realităţii, păstrând numai un mic număr de elemente esenţiale, şi care a arătat totodată că această operaţie ideală a artistului e supusă unor limite ce n-ar putea fi depăşite fără a fi exclusă estetic. Modificările operate de el asupra trupului nu-l împiedică pe acesta să-şi păstreze arhitectura proprie, nu suprimă perfecta corespondenţă dintre părţile trupului, nu exclud deloc un modeleu energic deşi extrem de discret, nu se opun niciodată lumii care se strecoară peste formele lor iluminându-le. Putem spune că acţiunea de suprimare a sculptorului nu ascunde amploarea unei arte pe măsura divinităţii şi a omului"[1]. Contrar oricărei sensibilităţi epidermice şi unor jocuri de muşchi avantajoase, aşa cum sunt măştile de aur din Micene cu ochii lor închişi peste misterul interior şi care prin aceasta seamănă uimitor cu măştile de aur incaşe, aceşti idoli translucizi, îndreptaţi spre viaţa lăuntrică, exprimă foarte mult enunţând foarte puţin, disprețuiesc aparenţa, punându-ne totuşi faţă în faţă cu supranaturalul.

Un alt popor al vechii Mediterane a lăsat o artă statuară impregnată pe de-a întregul de teroare sacră, şi foarte diferită prin aceasta de calmul antromorfism grec: poporul etrusc, atât de enigmatic încă pentru istorici, care a precedat civilizaţia romană în Toscana. Realistă totuşi în portretele ei funerare cu zâmbete neliniştitoare, arta lui se arată brusc în stare să facă escapade fulgurante dincolo de regulile reprezentării naturaliste, după cum ne demonstrează un anumit număr de statuete filiforme, despre care multe persoane neprevenite ar crede cu greu, fără îndoială, că nu sunt opera unor artişti de avangardă. Bronzul la care ne referim are într-adevăr ca punct de pornire trupul unei femei, cu atributele uşor de recunoscut, dar după care canon interpretate, cu ce dorinţă tenace de alungire, conform cărei idei de verticalitate! Or, specialiştii datează această piesă ca fiind din secolul al IV-lea înaintea erei noastre, adică chiar din perioada de influenţă a sculpturii greceşti, clasice, de pe vremea lui Praxitèle şi Scopas... Cum să nu recunoşti la creatorii din toate timpurile faptul că recurg la cea mai imprevizibilă libertate, împotriva tuturor determinismelor de rasă, de moment, de mediu!

O expresie de acelaşi gen, marcată de o tendinţă asemănătoare de alungire, deşi mai puţin accentuată, găsim şi la bronzurile „nuragice"[2] din Sardinia, cele mai vechi fiind din secolul al IX-lea înaintea erei noastre şi manifestând o viguroasă simplificare în modeleul războinicilor, al luptătorilor şi altor mici personaje pitoreşti pe care le evocă.

O regăsim şi, asociată altor caractere insolite, la sculptura galică anterioară cuceririi romane, reabilitată de puţină vreme, şi în care s-a recunoscut, în sfârşit, dovada, demnă de a fi luată în considerare, a unei civilizaţii celte în plină strălucire atunci când legiunile lui Cezar le-au atacat. Civilizaţie complexă, moştenitoare directă a paleoliticului, dominată de o religie obscură dar foarte plină de freamătele naturii. Artiştii ei, creatori subtili de animale atunci când o doresc (caii lor mici sau păsările au o sprinteneală şi un antren irezistibile), sunt adesea foarte indiferenţi faţă de fidelitatea *redării,* nu din neputinţă, ci prin temperament. Această atitudine poate fi împinsă foarte departe în anumite interpretări ale trupului omenesc, „îndrăzneala foarte modernă a stilizărilor acestor dansatori şi dansatoare extatici a făcut senzaţie la o expoziţie din Paris în 1955... Căutarea liniei în puritatea gestului evoca cele mai mari reuşite ale lui Matisse sau Modigliani": nu un critic de artă, ci un erudit în materie de celtică exprima această părere[3], la care nu putem decât subscrie, exceptând termenul de *stilizare,* prea slab în cazul de faţă. Un alt maestru al celtismului a degajat pe larg perspectivele care radiază din acest punct spre numeroase direcţii. „Arta celtică, făcută din abstracţie, din scheme mentale proiectate asupra realităţii, reprezintă prima fază a conflictului dintre clasicism şi primitivism, care se continuă în cursul istoriei artei franceze cu stilul flamboaiant la sfârşitul evului mediu, cu barocul din secolul al XVII-lea, rococoul secolului al XVIII-lea, *modern style* la sfârşitul secolului al XIX-lea, arta neagră, cubismul, futurismul, suprarealismul din secolul al XX-lea. Această ornamentare, în care curba şi contracurba joacă un rol esenţial, această disociere a figurii însufleţite reapar astfel foarte des în evoluţia artei noastre naţionale, atunci când circumstanţele sunt favorabile unei reacţii împotriva tendinţelor clasice care îi fuseseră impuse. Aceste reveniri nu cad deloc pe un teren steril, ci pe un sol pregătit de multă vreme şi care păstrează, profund

[1] Christian Zervos, *L'Art* des *Cyclades (Arta cicladelor)* (n. a.).
[2] De la Nuragus, o comună din Sardinia (n. t.).
[3] André Varagnac, *L'Art gaulois (Arta galilor)* (n. a.).

înrădăcinate, vechile principii anticlasice ale artei europene"[1].

Aceste vechi principii anticlasice provin în definitiv de la un gust pentru forma independentă ce nu poate fi înnăbuşit, fie că adoptă suporturile geometriei fie că se dezvoltă într-un mod cu totul liber fără alt scop afară de ea însăşi. Un exemplu uimitor ni-l oferă monedele galice, observate cu mare atenţie de vreo zece ani încoace, după ce multă vreme nu stârniseră decât curiozitatea istorică a numismaţilor (e adevărat că – pentru a ridica la nivelul sculpturii monumentale aceste piese uneori ceva mai mici decât unghia – a fost nevoie să aşteptăm ca să ştim a executa fără timiditate o mărire fotografică).

Majoritatea monedelor galice derivă din cele greceşti importate. Or, motivele greceşti – chip de om, leu, cal sau car înhămat – sunt supuse de gravorii gali unei serii de analize, de dislocări şi de metamorfoze care, treptat, fac – de pildă – din cumpătatul portret elenic o compoziţie dezordonată, pe bază de volute, de puncte şi de bastonaşe, în care trăsăturile fizionomiei se recunosc din ce în ce mai puţin, pentru ca să dispară apoi într-un grafism luxuriant, sfârşind în ultimă instanţă într-o totală *abstracţie.* Cum nu ştim absolut nimic din psihologia celor care le-au creat, trebuie într-adevăr să ne mulţumim cu ceea ce avem în faţa noastră. Or, se pare că aici asistăm la un fenomen cu mult mai amplu decât o stilizare supunându-se numai unei simple griji de decorare: mai degrabă la o feroce stăpânire. Prin această violentă dispersare a formei, o creaţie liberă de semne se substituie unei descrieri imitative. Renunţând încet-încet la figuraţie, considerată a fi secundară, semnele încep să trăiască şi să se schimbe conform unor legi noi pe câmpul de decorat. Înlănţuire revoluţionară – fără îndoială cea mai revoluţionară din întreaga istorie a artei până în secolul al XX-lea – şi care prefigurează tocmai cu douăzeci de secole înainte demersul unui Mondrian –pornind de la studiul realist al unui copac pentru a ajunge, prin etape succesive, la o pură organizare de suprafeţe armonice în interiorul dreptunghiului pânzei sale. Volatilizarea obiectului operată în Galia din secolele II şi I înaintea erei noastre, dând naştere unui sistem plastic original şi autonom, departe de a manifesta o sărăcire sau o îngustare, afirmă un temperament viguros, geniul puternic al unei rase în faţa unui academism importat, static şi incapabil de acum înainte a mai iriga cu sevă veche nişte înfloriri noi. Aşa că arta numită în mod obişnuit galo-romană, şi care ajunsese la o producţie hibridă atunci când artiştii gali se apucaseră efectiv „să înveţe de la romani", nu pare a fi decât o pauză, destul de scurtă, în lunga suită a secolelor. Graţiilor împrumutate (în ambele sensuri ale cuvântului) de la acei Mercur şi Apollo produşi de Pacea romană, le urmează curând vânjoasa vitalitate a bijuteriilor, a armelor, a paftalelor de la cingătorile „barbare", produse de invadatorii vizigoţi, burgunzi sau franci. Ornamentul recapătă deplina libertate, linia se contorsionează, culoarea izbucneşte în giuvaiericalele sau emailurile cloazoneurilor, fantasticul reapare în figuraţia animală. Acest fantastic cultivat uneori până la delir, această culoare ajungând adesea până la cele mai violente registre, această luxurianţă a formei vor fi posesiuni ferme ale întregului ev mediu creştin, iar romanicul, şi nici chiar goticul nu le vor repudia.

Sunt manuscrisele anluminate, ieşite din atelierele mânăstirilor cu care avea să se împânzească Europa începând de la sfârşitul secolului al VI-lea şi păstrate în majoritatea marilor biblioteci ale lumii, ce conţin cele mai uimitoare exemple ale unei picturi odinioară încă puţin cunoscută, dar care – depăşind domeniul cercetărilor erudite – a ajuns în cele din urmă, datorită unor expoziţii răsunătoare şi unor publicaţii îngrijite, la un public din ce în ce mai mare.

Pe vremea merovingienilor, ornamentarea manuscriselor se concentrează în iniţiale, care sunt pretextul unor fantezii grafice de o foarte mare vioiciune. Culorile pure, roşul în special, verdele şi galbenul, sunt folosite fără nici un fel de constrângere. Literele ornate sunt pe bază de peşti şi de păsări, pictate în culorile acelea juxtapuse în chip violent: Păsările şi peştii, care formează chiar majuscula, scapă uneori pentru a roi pe întreaga pagină şi a se cocoţa sau întinde în locurile cele mai neaşteptate ale textului, cu un caraghioslâc total străin dealtfel de literatura religioasă pe care o însoţesc.

Animale bizare apar şi în manuscrisele anglo-saxone şi irlandeze din aceeaşi epocă, dar originalitatea acestora din urmă constă din sistemul atât de complex de spirale şi de *entrelacs*[2]-uri care proliferează adesea de-a lungul paginilor întregi, creând o decoraţie aproape complet „abstractă" şi de o uimitoare frumuseţe prin forţa şi mişcarea care o însufleţesc. Ochiul se pierde printre meandrele de linii divizate neîncetat, împletite, încolăcite, conform unor mişcări ce sfidează imaginaţia.

În momentul „renaşterii" carolingiene se manifestă o oarecare revenire la tradiţia realistă a antichităţii greco-romane, dar cu o constantă grijă pentru fast care umple miniaturile cu aurăriile şi culorile cele mai strălucitoare. Grija pentru splendoare o depăşeşte în general pe aceea a reprezentării, dând naştere la unele compoziţii de o opulenţă cu adevărat imperială. În acest timp, în Spania, ruptă de

[1] Raymond Lantier, *Les origines de l'art français (Originile artei franceze)* (n. a.).

[2] Ornament geometric pictat sau sculptat din şiruri sau împletituri de linii curbe sau frânte (n. t.).

restul Europei prin cucerirea arabă, anumite manuscrise, precum *Apocalipsurile* lui Beatus[1] oferă viziuni de o grandoare sălbatică, subliniată de acordurile unor culori insolite – galben ca lămâia, mov, ocru-roşu, albastru-întunecat – şi o simbolică plastică foarte originală.

Acorduri învecinate, şi de o îndrăzneală egală, se vor găsi în plină epocă romanică, în *Apocalipsul de la Saint-Sever,* de pildă. Şi iniţialele manuscriselor romanice, precum mai înainte cele ale manuscriselor merovingiene, într-un mod şi mai exuberant încă, sunt pline de animale fabuloase, de monştri şi de dragoni încâlciţi, de fiinţe hibride, la început fiinţe ce sfârşesc în chip de plante, sfidând ceea ce e verosimil. „Într-adevăr, pictorul epocii romanice, în loc să imite înfăţişarea fiinţelor şi a obiectelor, artă în care pictorii antichităţii clasice excelaseră, se foloseşte de imagini pentru a «reprezenta» esenţa invizibilă a lucrurilor acestei lumi şi pentru a ne oferi o versiune poetică subiectivă. Mijloc de cunoaştere conform ştiinţei epocii sau creaţie poetică, imaginea se îndepărtează uşor de viziunea pe care ne-o dă experienţa zilnică... Artistul nu ascunde faptul că tot ceea ce reprezintă e rodul speculaţiilor intelectuale şi al imaginaţiei, mai cu seamă şi în special reprezentările omului, proporţiile trupului, silueta, mişcările şi, firește, trăsăturile chipului său. Ca şi în arta noastră contemporană, se admite într-adevăr că pictorul e autorizat să neglijeze datele obiective ale naturii şi să înzestreze în consecinţă cutare obiect cu un contur pe care nu-l are în realitate, să-i modifice forma şi dimensiunile (în raport cu alte obiecte), să-l înzestreze cu o culoare aleasă de el... În epoca romanică, se admitea probabil curent ceea ce atât de greu facem să pătrundă în conştiinţa cercurilor mai largi ale contemporanilor noştri: efortul creator pe care toată lumea se aşteaptă să-l găsească la pictor îl autorizează să manipuleze după bunul său plac motivele şi formele care constituie mijloacele sale de expresie cu aceeaşi valoare ca şi cuvintele pentru poet şi orator, cărora li se acordă totuşi fără nici o ezitare dreptul de a făuri o limbă personală în care cuvintele obişnuite primesc un sens nou"[2].

Există mii de asemenea exemple de licenţe plastice, şi s-ar putea face un volum enorm dacă am aduna şi clasa metodic deformările, recompunerile şi expresiile sintetice de orice fel care umplu nu numai manuscrisele, dar şi frescele, vitraliile, timpanele şi capitelurile bisericilor din secolele al XI-lea şi al XII-lea – atât unele cât şi celelalte calificate odinioară, în bloc, drept schiţe grosolane sau încercări neîndemânatice.

O asemenea cercetare ar fi justificată de-a lungul artei de splendoarea pură care a fost aceea a Bizanţului, o sursă de inspiraţie esenţială pentru Occident. Ar fi un excelent exerciţiu, în special în domeniul culorii, mozaicurile bizantine fiind în primul rând un mod de a glorifica divinitatea prin calităţile luminii, reflectată şi refractată pe pereţii împodobiţi. Compoziţiile somptuoase ale sanctuarelor din Ravenna, Palermo sau din Torcello se impun cu siguranţă prin amploarea şi abundenţa lor; ele au fost concepute pentru a produce un efect de ansamblu aproape strivitor. Dar cât e de instructiv, atunci când e posibil, studiul detaliilor, ale componentelor acestui anasamblu. Atunci apare rolul determinant al fiecărui cub mic de marmură, de sticlă sau de email, unitate de culoare pură, folosită ca atare, cu aceeaşi ştiinţă a contrastelor simultane şi a divizării tonului pe care au desfăşurat-o pictorii novatori ai anilor 1890, aceeaşi vibraţie de amplitudine puternică. Nu mai puţin remarcabilă maniera de a evoca spaţiul prin redresarea planurilor împărţite în chip diferit. Cât priveşte independenţa formelor, e suficient să observi taurul extraordinar, simbolul Sfântului Luca, din biserica Sant'Apollinaîre in Clase de la Ravenna: coarne, urechi şi nări din faţă într-un cap figurat din profil – monstru uimitor pe care l-am putea crede scăpat din *Guernica* lui Picasso. Oare va fi acuzat mozaicarul, pe vecie necunoscut, din secolul al VII-lea, de a fi căutat în mod deliberat „să-şi bată joc de public"?

Europa, ocolul Mediteranei, Orientul mijlociu, pline de civilizaţii şi de forme de-a lungul multor milenii, nu ocupă totuşi ca suprafaţă decât o parte foarte redusă a globului. Şi restul universului, într-un umanism în sfârşit pe măsura planetei, reclamă cu totul altceva decât un apendice grăbit la tratatele artei greco-latine. Asia, America veche, Africa – şi Oceania – bucurându-se de totala lor suveranitate artistică, aduc în balanţă o contrapondere masivă realismului de strictă păstrare a regulilor. Atât de masivă şi atât de grea, încât la cântărirea definitivă talgerul realismului nu mai are nici o şansă s-o întreacă.

Dacă am lua în consideraţie numai enormul aport al Chinei şi ar putea zdruncina echilibrul. Multă vreme din China n-au fost cunoscute decât „chinezăriile", porţelanurile, lacurile, jadurile exportate sau imitate, o întreagă marfă de lux, pitorească sau delicată, dar înşelătoare. Adevărata artă chineză, incomparabilă ca dimensiune, îşi are, ca şi aceea din Europa, rădăcinile în paleolitic, şi încă din cel de al

---

[1] Comentariile la *Apocalips* ale călugărului spaniol Beatus din Liebana (care a trăit în secolul al VIII-lea), au avut o mare influenţă asupra anluminurii mai ales în Franţa şi Spania (secolele X-XV). Există aproximativ 25 de copii după acest manuscris – aşa-numitele *Apocalipsuri* Beatus – care au fost aduse în secolul al XI-lea din Spania în mânăstirile franceze (n. t.).

[2] André Grabar, *La Peinture romane (Pictura romanică)* (n. a.).

doilea mileniu înaintea erei noastre minunatele bronzuri Chang[1] propun o gramatică de semne dinamice eliberate de originea lor animală, berbece, taur, şarpe, pasăre sau dragon, pentru a se uni cu elementele geometrice într-o arhitectură maiestuoasă şi luxuriantă. Dealtfel niciodată, în cursul dezvoltării lor, artele Chinei, atât de numeroase şi de diverse, nu vor accepta să devină slujitorii aparenței: ci, dimpotrivă, ele vor constitui mijlocul de a străpunge aceste aparențe pentru a găsi ființa ce stabileşte comunicarea dintre suflete. În special marea pictură chineză va tinde spre asta, mai ales în perioada ei de aur, epoca Song[2] (secolele X-XIII ale erei noastre). Pictură mare, nu din dorința de grandoare, ci din dorința de interiorizare: peisajul singur e suficient. „Munți şi ape", aceasta e semnifcația termenului *Chan-chouei* care indică genul. Or, aceşti munți şi aceste ape nu sunt deloc nişte relevée de orografie, de hidrografie, nici măcar *vederi.* Ele nu indică locul, ci pe cel care-l contemplă. Mai mult decât o stare a sufletului, atestă o stare a omului, atunci când se contopeşte cu universul acceptându-i ritmul. Munți acoperiți de zăpadă sau înecați în ceață, ape şovăitoare, prefăcute ele însele în vapori, acestea sunt, pe mătase, laviuri imponderabile, monocrome, o sclipire neîntreruptă apărută numai din tuş mai mult sau mai puțin diluat, un contrapunct de reflexe, de pete, de degradeuri subtile întrerupte brusc de linia cristalină a vreunui contur. Astfel se exprimă, prin jocul plinurilor şi al golurilor, prin alternanța solidului şi impalpabilului, prin etajarea verticală a planurilor, ritmul cosmosului în sânul căruia ființa umană apare uneori, redusă la adevăratul ei loc, minusculă. Şi acest univers corespunde într-un mod surprinzător celui pe care l-au făcut să țâşnească pictorii novatori ai Europei în cea de a doua jumătate a secolului trecut, atunci când şi-au părăsit atelierul pentru a înfrunta intemperiile, când au descoperit vasta simfonie a atmosferei, dialogul norilor şi al mării, teatrul perpetuu al cetei, al soarelui şi al ploii pe prundişuri sau pe coline, printre care omul nu figurează decât cu silueta sa fugitivă.

Încă o treaptă spre interiorizare, în detaşarea de aparență, şi peisajul dispare aproape total pentru a nu mai supraveți decât în ritmul său fără materie. În amintirea cadenței sale. Pe calea aceasta pe care contemporanii noştri au înaintat în mod deliberat, unii artişti japonezi din secolul al XIV-lea până în secolul al XVI-lea, inspirându-se de la pictura Song şi prelungind-o, o şi porniseră. Plecând de la un fragment de natură izolat – câțiva pini, un pâlc de bambuşi – ajungeau la o transpunere in semne aproape pure, rude apropiate cu cele ale scrierii, caligrafia aceea magistrală şi rafinată pe care orientalul o consideră artă supremă, desen şi totodată poezie. La limită extremă a discreției, suprafața aproape imaculată pe care o atinge numai o aluzie aproape secretă a lumii, oferă spectatorului, amatorului, creditul întregului său talent de re-creare, invitându-l în tăcere la complicitatea misterului.

Misterul ascuns în jungla Americii tropicale, cu vestigiile civilizațiilor anterioare cuceririi spaniole, provine din cauze cu totul opuse: mişcarea, luxuriança acordată unei vegetații devorante, violența adesea exacerbată. Acolo civilizațiile se succed, se distrug sau se influențează, şi dintr-o dată emigrează, fără ca arheologii şi etnologii să se fi putut pune încă de acord asupra istoriei şi filiației lor. Numai în Mexic, focarul cel mai iradiant al acestor pământuri, de la civilizația maya la aceea a aztecilor, talentul proliferării formelor a fost răspândit în mod generos. Tipicul şarpe cu pene, de pildă, bătrânul zeu Quetzalcoatl, dă sculptorului, prin disocierea progresivă a elementelor sale, pretextul unei infinite variații în care înfățişarea se pierde încet-încet, în profitul construcției cvasihieroglifice din ce în ce mai complicate şi mai indescifrabile. La fel se întâmplă şi cu chipurile, devenite foarte mari din pricina căştilor, a coafurilor cu pene, pentru trupurile amplificate de decorația ce mişună pe veşminte.

Dar în cele din urmă se stabileşte un echilibru chiar în supraîncărcare. Până şi în exces se descoperă o constantă care face din superlativ o expresie obişnuită. Ca în arta aztecilor de pildă, popor care deține fără îndoială recordul cruzimii prin religia bazată pe moarte şi celebrată în chinuri. Chiar dacă uneori cel mai auster realism biruie brusc, în unele măşti de o factură nu inferioară artei egiptene, tensiunea care se ascunde în trăsăturile ei, totdeauna trădată de un rictus al gurii sau de îngrozitoarea fixitate a privirii, se situează la limita strigătului sau a horcăitului. Există în lume puține opere mai impresionante decât capetele de mort aztece din cristal de stâncă. Cum să nu observăm totuşi că ele nu sunt numai o mărturie a îngrozitoarelor rituri ale „indienilor" de altădată, ci şi al eternei angoase care şi-a aflat un ecou la propriii noştri artişti, sub ochii noştri de oameni c*ivilizați?*

Civilizați în raport cu cine, în opoziție cu ce? Unde sunt deci sălbaticii? „Nu există arte *sălbatice,*

[1] Exceptând unii autori recenți, ale căror lucrări suscită încă discuții, perioadele folosite în mod obişnuit în arta chineză sunt cele ale dinastiilor imperiale. Bronzurile scoase la săpăturile efectuate în capitala Ngan-Yang din dinastia Chang (1523–1028 î.e.n) – renumitele bronzuri Chang – sunt remarcabile prin măiestria ce denotă o tehnică aproape perfectă. Aceste vase rituale ale strămoşilor – vase zoomorfice, reprezentând elefanți sau bufnițe – sunt decorate cu motive de o rară eleganță, pe care mileniile au imprimat patina lor verzuie, care le face şi mai interesante (n. t.).

[2] Dinastia Song din Nord (960–1127), caracterizată printr-un mare avânt al picturii, a fost continuată de dinastia Song din Sud (1127–1270) (n. t.).

pentru că nu există sălbatici'", scrie Claude Roy în primul rând al unei cărți consacrate acestei chestiuni. În momentul când trebuie să evoci artele numite încă, într-adevăr, în mod obişnuit, sălbatice sau primitive, adică cele ale Africii negre şi ale Oceaniei, nu poți evita poticnirea de această noțiune moştenită, şi ea, de la secolele clasice, care n-au fost atât de prezumțioase decât din cauza semiculturii lor. Civilizația noastră, ajunsă pe o treaptă ceva mai avansată, n-a putut decât să revină la mai multă modestie, să recunoască în aceşti pretinşi sălbatici nişte oameni ciopliți altfel decât noi, fără îndoială (dar după nişte obiceiuri şi legi nu mai puțin minuțios definite), şi în „fetişii" sau "totemurile" lor admirabile creații. Primii ani ai secolului nostru au făcut dintr-o dată o pasiune pentru aceştia, cerându-le totodată şi lecții. Fireşte că o făceau privându-i de funcțiile lor religioase sau magice, smulgându-i din contextul şi prima lor semnificație. O mască rituală *pahouin* sau *bakota*[1] nu era defel în spiritul autorului ei şi a celor care o foloseau un obiect de artă; era numai un obiect de cult. Dar observația nu e valabilă doar pentru aceasta: e valabilă pentru marea majoritate a creațiilor trecute în revistă până aici, idol egean sau precolumbian şi chiar Fecioară romanică. Se înțelege că arta considerată pentru ea însăşi e o noțiune relativ recentă, şi că într-o oarecare măsură, ca „antidestin", îşi poate substitui puterea în locul celei a sentimentului religios. Zeii au dispărut, dar statuile lor continuă să trăiască. Şi dacă trăiesc încă, transplantate în muzeele noastre, aceasta s-a întâmplat pentru că autorii lor au fost, chiar dacă inconştient, mai mari artişti decât credincioşi. Această viață viguroasă nu datorează nimic imitației plate a vieții. Aceşti sculptori cheamă, invocă, orientează, conduc, recreează viața, chiar şi – mai ales – pe aceea a morților şi a spiritelor, dar niciodată nu se gândesc s-o maimuțărească. Într-asta constă unitatea artelor atât de diverse apărute pe giganticul continent african – într-adevăr n-ar trebui să se vorbească mai mult de o *artă neagră* decât de o artă albă sau galbenă. Cu foarte rare excepții (ca bronzurile din Ifé atât de nobile dealtfel), irealismul constituie regula în arta africană. Fără îndoială că elementele unui chip, de pildă, ochi, nas, gură, nu sunt niciodată metamorfozate până într-atâta încât să nu mai poată fi identificate. Dar în majoritatea cazurilor nu sunt decât anumite accidente de suprafață sau de volum într-o construcție plastică autonomă. Incizii lineare, perforări înguste, semilune, conuri, globule, şi cuie alăturate: ochii, triunghiuri, trapez sau linie mediană; nasul, tot atâtea părți componente (gura, atât de pronunțată la rasa neagră, lipsind adesea) care se organizează după bunul lor plac, acordându-se, dispersându-se sau unindu-se în interiorul cercului, al elipsei sau al fusului capului. În continuarea capului, întregul trup poate fi semnificat de un simplu romb. Pot apare, în schimb, unele apendice ce nu există în anatomia umană şi să se dezvolte. Materialul sugerează prin însăşi contextura sa inflexiunile formei: lemnul, lustruit îndelung, uns cu un amestec din ulei de palmier şi de pudre vegetale, se potriveşte suprafețelor calme, bogate, umflate cu afecțiune. Metalul laminat, ciocănit, decupat, filigranat, sugerează îmbucări de planuri îndrăznețe, scobituri, toate formele îndoirii şi boltirii. În Oceania, obiectelor li se adaugă cele mai variate materii: frunze, pene, nuiele, fibre, scoici, introducându-se în ele, cu ajutorul unor vopseli, o culoare somptuoasă sau delicată, în timp ce *tapas*-urile, scoarțe de dud pictate, sunt suporturile unor motive tot atât de rafinate prin desen, cât şi prin raporturile de nuanțe, şi „cvasiabstracte".

Astfel, din Senegal şi până în insulele Marchise, substanța lucrurilor ia parte fără intermediar la frumusețea elaborată. Abanosul slăveşte gloria şi adevărul abanosului, sideful, pe cele ale sidefului. În imensitatea lor, aceste regiuni se află exact la antipozii locurilor în care s-a putut contempla, prin 1900, în vreun Salon al artiştilor francezi, fireturile şi şatenul unui fotoliu reprodus cu religiozitate în marmură. Dar se află totuşi şi aproape de aceste locuri, pentru că, în acelaşi moment, această ultimă negare a artei era negată la rândul ei de o mână de novatori porniți să caute adevărul materiei recurgând totodată la toate adevărurile lumii.

Călătoria-fulger săvârşită în paginile precedente, această serie de salturi peste continente de la o culme la alta, o asemenea cufundare în milenii şi civilizații ar fi pe drept considerată scandalos de rapidă dacă ar fi vorba aici de o istorie a artei, chiar condensată, sau de o *psihologie* a artei, chiar sumară. Absența unor grupuri atât de importante precum cele ale artelor musulmane, de pildă, sau ale artelor Indiei, nu ne-am putea-o închipui. Şi bineînțeles escamotarea întregii lumi clasice, de la Grecia şi Roma la marile şcoli europene născute din Renaştere, n-ar proveni decât de la un paradox pueril. Nu e vorba să înlocuim o hegemonie cu alta (spiritul de revanşă nu-şi are loc în acest domeniu), ci de a ne întinde înțelegerea, de a ne extinde afecțiunea, de a admite că Florența şi Mexicul, Michelangelo şi cretanii, Vermeer şi polinezienii nu sunt duşmani, ci se completează reciproc. Or, în timp ce universul clasic n-a fost niciodată serios contestat, universurile neclasice de-abia şi-au cucerit dreptul universal de cetate.

[1] Triburile kota sau bakota trăiesc la granița dintre Gabon şi Congo Brazzaville. Arta acestor triburi – una dintre cele mai celebre ale artei negre – l-a influențat pe Picasso prin anul 1907, prin expresivitatea chipului foarte schematizat, trupul rezumându-se doar la rolul de suport, adesea fiind în formă de romb (n. t.).

Imperiul celui dintâi e destul de solid pentru a suporta ca o atenție mai susținută să fie acordată pe moment altora.

Aşa încât, cele câteva exemple care tocmai le-am dat nu au decât valoarea unor sondaje de-a lungul unor zăcăminte prodigios de adânci, sondaje care pun în valoare importanța bogățiilor scoase la iveală odată cu diversitatea şi eficacitatea lor intactă. Cunoaşterea acestei moşteniri multiplicate ne interzice să considerăm arta modernă ca pe un fenomen meteoric, ca o țâşnire neaşteptată, fără rădăcini nici chezaşi, o pură fantezie a spiritului contemporan, dorind cu orice chip a produce ceva nou. De acum înainte, noțiunea de tradiție începe să aibă o semnificație foarte vastă, aceea de continuitate devine capabilă să absoarbă o cantitate de rupturi aparente.

Pe de altă parte, e suficient să explorezi cu atenție chiar epocile clasice pentru a descoperi în ele numeroase încălcări ale regulilor în vigoare, abateri deliberate de la drumurile trasate, ca şi cum anumite temperamente puternice simt dintr-o dată nevoia să evadeze din mediul lor, din vremea lor, să devanseze secolele şi, sub efectul unei scurte iluminări, să întrevadă câteva rezultate din lentele cuceriri ale viitorului. Şi în acest domeniu, un studiu sistematic ar duce cu siguranță la un catalog impresionant. La sfârşitul secolului al XV-lea şi la începutul secolului al XVI-lea, Hieronymus Bosch, depăşind cu mult proverbiala grosolănie a flamanzilor, ajunge la un univers fantastic, unde mişună monştri stranii, creaturi nemaivăzute, țâşnite dintr-un inconştient în delir, creație pe care o vor revendica suprarealiştii fără a ajunge s-o egaleze. În acelaşi moment, germanul Albercht Durer asigură – în picturile şi gravurile sale – în mod nobil trecerea de la goticul germanic la Renaşterea inspirată de Italia, dar câteva strălucite acuarele, cu tonalitățile accentuate violent, par a fi de mâna lui Delacroix, dacă nu chiar de a lui Gauguin. Se păstrează de la italianul Luca Cambiaso[1], un pictor de mâna a doua totuşi, epigon al lui Michelangelo, anumite pagini cu studii de personaje organizate în volume geometrice de-a dreptul cubiste, în maniera lui Léger sau a lui La Fresnaye. De multă vreme s-a recunoscut la straniul şi genialul El Greco, transplantat la Toledo la sfârşitul secolului al XVI-lea, o transcriere eliptică a formei, o modulație a culorii ce-l prefigurează pe Cézanne. În plin secol al XVII-lea, laviurile pasionate ale lui Poussin, sau ale lui Claude Lorrain, în care frunzişul şi apele freamătă pe hârtia vioi presărată de stelele cernelei blonde, rapidele crochiuri ale lui Rembrandt – unde lumina se înfruntă cu umbra în câteva zgârieturi şi puncte – nu prea au legătură cu tablourile compuse solemn de care e atât de ahtiată epoca, dar ajung cu mai mult de două sute de ani înainte la sensibilitatea interpreților naturii în libertate şi ai vieții intense. Tot astfel tuşa grăbită, ciopârțită, în largi zebruri grase (de culoare), disprețuind culoarea topită şi lucrul prea migălit, pe care le foloseau în ardoarea lor de a picta un Frans Hals şi uneori un Fragonard, sunt o dovadă a gustului pentru pastă, pentru materia picturală apreciată pentru propria ei frumusețe – care va fi cel de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi întregul secol al XX-lea. Câte alte exemple nu ar ilustra asemenea preziceri!

Dar inventarul artistic universal nu s-a îmbogățit numai cu toate artele exhumate din străfundul mileniilor şi din centrul continentelor îndepărtate, ci şi cu producțiile mai modeste, odinioară ținute departe de muzeu. Şi mai întâi cu nenumăratele creații populare şi folclorice, o mulțime de sfinți din lemn colorat, de imagini din Épinal[2] şi faianțe, oale, țesături, broderii, feronerie, obiecte obişnuite sculptate, cizelate sau pictate, provenite toate dintr-o vână robustă şi sinceră, de o ingenuitate ce excelează în descoperiri şi expresii fericite. Pe de altă parte, picturi şi sculpturi, numite „naive" sau „brute", operele unor persoane simple, total lipsite de cultură plastică, dar împinse de nevoia de a fixa în culori şi trăsături viziunea lor asupra lumii, cu toată forța şi strălucirea, care sunt privilegiul extremei purități. Şi picturi, desene şi modelaje de copii, roadele unor viziuni noi şi spontane, neobliterate de obişnuință, vesele, iluminate de o perpetuă minunare. Viziune ce se apropie adesea de aceea a celor mai mari artişti contemporani, atunci când – la sfârşitul unei vieți de căutări şi de perfecționare interioară – aceştia recuceresc starea de grație şi de simplitate, suprema lor recompensă.

În fața acestui flux gigantic de opere, sosite în grabă din toate colțurile lumii la asaltul vechilor noastre muzee şi totodată a îngustelor noastre categorii de altădată, şi pe care fotografia singură ne permite să-l sesizăm global prin acel „muzeu imaginar", oare spiritul nu va şovăi dezorientat de multiplicitatea stilurilor, de aparenta contradicție a inspirațiilor şi aceea a rezultatelor? Eliberat de falsa opoziție dintre *vechi* şi *modern,* nu va ceda oare ispitei, la ceea ce încă recent se numea – cu oarecare dispreț – eclectismului, nu se va dispersa oare între nişte atracții de neîmpăcat? Nu, dacă ştie întotdeauna să perceapă, sub epiderma lemnului, a bronzului, a pietrei sau a pânzei, pulsația ce animă organismul viu

[1] *Luca Cambiaso* (1527–85), unul dintre cei mai importanți pictori italieni din Liguria, care a lucrat şi la Madrid (n. t.).

[2] Localitate situată în Franța, la poalele Vosgilor, renumită pentru gravurile populare. Imaginile meşterilor populari – având subiecte religioase, istorice, militare etc. – erau gravate în lemn în secolul al XIV-lea, în cupru în secolul al XVII-lea şi litografiate în secolul al XIX-lea. Muzeul din localitate posedă o secție consacrată acestor imagini, care mai pot fi admirate în muzeele altor localități şi chiar altor țări (n. t.).

al operei, ceea ce marele istoric de artă Élie Faure, la sfârşitul prospecţiunii sale enciclopedice, a numit spiritul formelor. „Spiritul formelor e unul. El circulă în interiorul lor precum focul central care se rostogoleşte în centrul planetelor, determinându-le înălţimea şi profilul munţilor după gradul de rezistenţă şi de constituţie a solului". „Fie că o simţim sau nu, fie că o vrem sau nu, o solidaritate universală uneşte toate gesturile şi toate imaginile oamenilor, nu numai în spaţiu, ci şi – mai ales – în timp. Noţiunea intuitivă, intimă, totdeauna vie şi prezentă a timpului e cel mai bun mijloc dealtfel de care dispunem pentru a sesiza sensul interior al tuturor figurilor din spaţiu, pe care le-a depus în calea sa, precum fluviul îşi depune aluviunile... Arta din toate timpurile, arta din toate locurile se pătrunde din ce în ce mai aproape"[1]. Şi Malraux: „Metamorfoza decisivă a epocii noastre constă din faptul că noi nu mai numim „artă" forma particulară pe care a luat-o în cutare loc sau timp, ci că ea năvăleşte peste toate". „În măsura în care opera de artă, chiar nedespărţită de un anume moment din trecut, participă cu o părticică ce nu poate fi nesocotită la prezentul *artistic,* cultura noastră dobândeşte forma pe care o vedem: trecutul unui tablou nu aparţine cu totul unor vremuri apuse, şi totuşi nu aparţine nici prezentului... Oricât ar fi el de legat de civilizaţia în care se naşte, arta o depăşeşte adesea – o transcende poate... – ca şi când ar apela la anumite puteri pe care civilizaţia le ignoră, la o inaccesibilă totalitate a omului"[2]. Oricât ar fi de minuţioasă şi de calculată cercetarea a ceea ce o determină, în cele din urmă, arta reuşeşte să scape istoriei. E suficient ca un creator genial să părăsească, sub impulsul unei intuiţii neaşteptate, calea trasată de înaintaşii săi pentru a secufunda în necunoscut, ca un artizan abscur să se hotărască să-şi urmeze într-o zi fantezia până la capăt, îndepărtându-se de obiceiurile cunoscute, pentru ca o operă insolită să devieze de la traiectoria prevăzută, să se lanseze peste un spaţiu neexplorat, în care nu-şi va găsi rubedenii decât mult mai târziu. Spre deosebire de un document din arhive, de o noţiune economică sau de un sistem ştiinţific, o operă de artă, pierzându-şi data, nu pierde nimic din interesul ei esenţial: dimpotrivă, păstrează acea calitate ce o face de neînlocuit. În acest sens aproape că ne este indiferent – excepţie făcând istoricii – dacă o statuie scoasă din pământ nu poate fi datată decât cu aproximaţie de câteva secole: ea nu e mută, dacă formele ei cântă. Nu trebuie să întrebi o femeie ce vârstă are, chiar de-i Venus, şi din bronz. Dacă mărturiseşte, o face ca să mai dobândească încă un farmec, pe cel al confidenţei. La rândul ei, opera de artă nu are decât o singură vârstă: aceea care i-o conferă dragostea.

[1] Élie Faure, Introducere la *l'Esprit des formes (Spiritul formelor),* volumul V din a sa *Histoire de l'Art (Istoria artei* (n. a.).
[2] André Malraux, Les *Voix du silence (Vocile tăcerii)* (n. a.).

V. Accelerarea libertății

Deci arta contemporană, la extrema libertății sale, şi chiar în cele mai mari îndrăzneli, e legată prin mii de puncte de trecut, de toate trecuturile. Trezeşte o mulțime de ecouri. Ceea ce nu înseamnă totuşi că e lipsită de o geneză proprie, că nu posedă propria ei logică internă. Este însă ea însăşi o aventură, ale cărei semne prevestitoare le poți descoperi, putându-i urmări dezvoltarea şi trasa din nou peripețiile. Arta anilor 1950-80 nu e independentă de aceea a anilor 1940, după cum nu e nici aceasta din urmă față de perioada din 1910, şi aşa mai departe. Pentru a pătrunde în intimitatea operelor apărute în mijlocul secolului nostru, n-ar fi suficient să le cunoaştem bine, dacă le-am cunoaşte numai pe ele. Impulsul din care purcede mişcarea lor ar trebui să-l căutăm în mijlocul secolului trecut. Atunci se deschide un drum care, urmărit cu atenție, duce din etapă în etapă până în prezent. Astfel, între tablourile sau sculpturile, ce le apar atâtor persoane de bună-credință, puse în fața lor fără pregătire, obscure, neinteligibile sau chiar provocatoare, şi cele pe care le acceptă şi le admiră fără greutate, nu e nici o prăpastie, nici măcar cea mai neînsemnată ruptură, ci doar o trecere insensibilă de la unele la altele. De la pământul solid, un şirag neîntrerupt de insule, legate prin pasarele. E destul să ai grijă să nu-ți scape nici una.

Pământul solid e arta fermecătoare şi pudrată a secolului al XVIII-lea, nimfele lui Boucher sau Lancret, portretele conteselor drăguțe cu gătelile lor. E teatrul în maniera „antică" al lui David, trupurile sale fără cusur, eroii săi cu coifuri, draperiile sale nobile sub porticurile severe. E pictura istorică a baronului Gros şi a lui Gérard, Napoleon – înconjurat de mareşalii săi – căruia nu-i lipseşte nici un brandenburg, câmpul de bătălie acoperit de morți pe care se apleacă privirea bănuitoare a celui care execută accesoriile. E realismul şi naturalismul din 1848 şi al celui de-al doilea imperiu, cultul lor pentru obiectivitate, dorința lor de a spune totul, de a descrie aşa cum îl poate vedea oricine țăranul pe ogorul său, minerul la lucru, spărgătorii de piatră pe marginea drumului. E academismul triumfător odată cu societatea burgheză de la sfârşitul secolului, domeniul artiştilor cărora li s-a decernat „medalia de aur" de la Salon şi tablourile lor de gen anecdotice, sentimentale sau ştrengăreşti, dar totdeauna lucrate cu atâta migală încât se pot confunda cu o fotografie.

Dar chiar pe acest pământ solid, încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, apar, ici şi colo, nişte fisuri, la început aproape imperceptibile. Ingres, severul Ingres, adoratorul grecilor şi al lui Rafaël, atât de scrupulos în ceea ce priveşte desenul, pictează o *Odaliscă* la care profesorii de anatomie descoperă mai multe vertebre în plus, o *Thetis* cu gâtul exagerat de umflat. Cum nu se poate bănui că un maestru atât de savant a greşit, eşti nevoit să admiți că aceste deformări au fost voite, să le explici prin intenția de a fi expresiv mai imperioasă decât grija pentru stricta exactitate. Dincolo de Marea Mânecii, Constable descoperă că verdele celebrelor prerii engleze nu e uniform, ci rezultă din mai multe nuanțe diferite. Trecând pe pânza lui aceste nuanțe disociate, constată că preriile pictate dobândesc o mai mare strălucire (şi un mai mare adevăr). În Franța, Delacroix e entuziasmat de asemenea revelație. El adoptă procedeul, frânge tuşa într-o oarecare măsură, botezând această tehnică „flochetage"[1], diferită de factura netedă ce se preda la Şcoala de Belle-Arte. Pe de altă parte, sesizează perfect relativitatea culorilor, interacțiunea lor reciprocă prin jocul complementarelor şi se încumetă să picteze un chip de femeie cu noroi, numai să i se permită a-l înconjura după bunul său plac. Cu alte cuvinte: să coloreze un gri în roz, roşu şi portocaliu doar prin iradierea unor culori verzi, albastre şi violet dispuse în apropiere. Subtilul Corot, dinspre partea sa, conferă tuşei sale argintii un caracter distinct de obiectele, frunze sau nori, pe care le sugerează. Cât priveşte adăugarea (sau suprimarea) copacilor pădurii, nu-i pasă, dacă tabloul său nu are decât de câştigat de pe urma acestui lucru.

Atunci a survenit un moment crucial pentru înțelegerea întregii picturi moderne. Acesta e momentul în care suprafața pictată a pânzei, pelicula aceea de pastă întărită, mai mult sau mai puțin densă, zgrunțuroasă, mată sau lucioasă, produsă prin juxtapunerea şi prin suprapunerea tuşelor de culoare – momentul în care această suprafață, deci, nemaifiind satisfăcută de rolul neînsemnat, al cvasianonimatului care până atunci era al ei, capătă importanță şi reclamă de la privire o atenție specială.

În loc să nu mai fie decât un fel de oglindă lipsită de amalgamul de cositor şi argint viu în care s-ar afla subiectul reprezentat, această suprafață colorată se solidifică, dacă ne putem exprima astfel, dobândeşte o consistență, o existență, reclamă drepturi pentru ea însăşi, pentru frumusețea proprie materiei sale, onctuozității sau transparenței sale, contrastelor, densității sau fluidității sale. Începând de atunci, fiecare tablou va cere o constantă dedublare a privirii – o parte fugind spre subiect, admițând (cel puțin atât cât e respectată) convenția profunzimii, în timp ce cealaltă rămâne pe epiderma pânzei,

[1] Scămoşare (n. t.).

bucurându-se neîncetat de accidentele înscrise acolo.

Momentul acesta decisiv se situează între 1860 şi 1870, cu operele lui Edouard Manet şi prima perioadă a impresionismului (Monet, Sisley, Pissarro, Renoir şi prietenii lor).

Dacă în cutare pictură impresionistă un personaj îndepărtat e exprimat printr-o tuşă albastră şi una violet, nu mai mult, în loc să se afle în întregime dar numai redus ca proporţii (văzut parcă prin micul capăt al unei lorniete, de pildă), dacă spectatorul se apropie de tablou nu va vedea cum se precizează personajul, cum apar pălăria, mănuşile, ochii; nu va distinge decât cele două pete de culoare, conturul lor nedefinit şi împletit, striaţiunile lăsate de penel etc., adică ceva care nu mai evocă deloc o fiinţă umană. Aceasta e escamotată, rămânând numai culoarea singură. Iată cel mai îngrozitor scandal dezlănţuit de revoluţia impresionistă, o revoluţie ale cărei efecte n-au dispărut încă. Iată ceea ce stârnea râsul sau indigna publicul atât de tare la prima expoziţie a grupului din 1874, iată ceea ce provoacă încă râsul sau indignarea în faţa altor picturi, fiice sau nepoate ale acelora; faptul de a găsi o pată acolo unde te aşteptai să vezi o imagine, culoare acolo unde te aşteptai să vezi o scenă de teatru în miniatură.

Dar oare de ce impresioniştii ajunseseră să picteze prin tuşe distincte, prin virgule, dâre, zebruri, în fine, prin pete de culoare?

Pentru că ei îşi dădeau mai puţin silinţa să pătrundă lucrurile, să le inventarieze, decât să fixeze *impresia* primită de la ele, să caute multiplele acorduri care le unesc. Pentru a păstra prospeţimea acestei impresii, pentru a respecta justeţea simultană a tuturor acestor acorduri la un moment dat, au ajuns să păstreze chiar pentru tablou mijloacele pe care predecesorii nu le foloseau decât pentru schiţă, să izgonească „finitul" nefast spontaneităţii.

Pentru că ei se trudeau să redea şocul produs de un fragment de natură într-un moment precis, într-o lumină deosebită. Atunci fiecare punct al unui peisaj, în loc de un element imuabil afectat în mod obligatoriu *tonului local* (albastru închis pentru ţigle, verde pentru frunziş etc.), devine suportul amabil al inflexiunilor luminii, modificat neîncetat de ea, în consecinţă schimbându-şi totodată forma şi culoarea. Fiecare din aceste puncte se preface într-o oglindă sau într-o prismă, reflectând sau refractând razele, primind reflexele. Ţiglele unui acoperiş atins de un ecleraj razant ajung la un albastru aproape alb, mai deschis decât cerul. Un copac în care pătrunde soarele devine pe-alocuri auriu, pe-alocuri albăstriu. Apa unui râu se împurpurează dacă se oglindesc în ea nişte ţigle. Întregul peisaj – şi din această cauză va ajunge genul preferat al impresioniştilor – se descompune într-o vastă variaţiune luminoasă. Pentru a participa la dansul reflexelor, la nesfârşitele lor schimbări, tuşa trebuie să se divizeze, să devină mai uşoară şi să se purifice. Totodată întreaga pictură se luminează. Tonurile plumburii sau opace dispar. Brunurile, bitumurile, negrul pur sunt proscrise. Chiar umbrele, în care lumina e totdeauna prezentă, oricât ar fi ea de slabă, se colorează în albastru, violet sau verde. Culorile compuse, mai degrabă decât pregătite pe paletă prin amestec şi dozare prealabilă, sunt obţinute mai bucuros prin juxtapunere, chiar pe pânză, din elementele lor: un albastru, un roşu puse alături vor produce în ochiul spectatorului un violet; rezultatul va dobândi mai multă forţă şi mai multă strălucire.

Practicarea unei asemenea tehnici, dacă exaltă coloritul, e prin forţa împrejurărilor în dauna contururilor. Evident că atenţia acordată maselor din ce în ce mai fragmentate, înfăţişării obiectelor, vibraţiilor care le animă, se exercită în dauna liniei, frântă în mii de locuri, adesea chiar abolită de tot. Astfel că forma tinde să dispară pe măsură ce se accelerează mişcarea particulelor luminoase. Şi nu trebuie să acuzăm impresionismul în bloc, aşa cum se repetă frecvent, de dizolvarea formei. Numai Monet, în cea de a doua parte a carierei sale, a împins până la unele consecinţe extreme primele sale principii. Seriile de tablouri pe care le-a pictat cu catedrala din Rouen la diferitele ore ale zilei şi pe orice fel de vreme, vederile sale de la Londra, în sfârşit, *Nuferii* săi, opere grandioase dealtfel atât prin concepţia lor cât şi prin măiestria facturii lor, numai la cheremul alterării chimice a pigmenţilor folosiţi, sunt într-adevăr nişte combinaţii pure de raze, de cete luminiscente cu infinite nuanţe, în mijlocul cărora aerul, apa, chiar piatra au pierdut întreaga materie şi densitate într-o prăfuire universală. Această alchimie lirică, repusă recent în drepturile ei de către cei mai tineri „abstracţi'", şi-a regăsit astfel o semnificaţie cu totul nouă. Dar nici Renoir, nici Sisley, nici Pissarro nu s-au aventurat vreodată până la aceste frontiere îndepărtate. Ei s-au străduit să păstreze nişte puncte de sprijin, să facă o distincţie între ceea ce e solid şi ceea ce e vaporos, să respecte, prin scânteierea reflexelor, greutatea anumitor volume, linia unui zid, chiar îndulcită, masa unui trunchi, chiar învăluită. Şi aceasta dă echilibru, sănătate, acelei minunate înfloriri de picturi, apărută majoritatea în Ile de France, în care gingăşia pietrelor, răcoarea apelor, freamătul plopilor, fâlfâitul voios al pânzelor şi mângâierea argintată a cerului se unesc într-o simfonie care marchează unul dintre cele mai mari şi mai fericite momente ale picturii franceze.

Cu totul eliberată de imperativele academice ale desenului şi ale culorii, această pictură se

eliberează şi de regulile şcolare ale compoziţiei. Atentă la captarea palpitaţiilor naturii în libertate, nu putea s-o constrângă să se insereze în anumite cadre prestabilite, să balanseze în mod artificial edificiile prin nişte înfrunziri, să se preocupe de trasee directoare. Cu şevaletul plasat în colţul unui câmp, pe malul unui râu, impresioniştii culegeau „motivul" aşa cum se prezenta, mulţumindu-se să-şi aleagă punctul lor de vedere, să decupeze în peisaj un dreptunghi privilegiat şi să-l transpună pe dreptunghiul pânzei lor. Supunere mai puţin pasivă decât pare la început (fotografii de azi, prin folosirea „cadrajului", au arătat ce surprize putea oferi el, şi impresioniştii le-au fost înaintaşi în acest domeniu). Mai sistematic şi mai îndrăzneţ încă, Degas, apoi Toulouse-Lautrec au ales pentru subiectele lor favorite – dansatoare, femei făcându-şi toaleta, curse, interioare de baruri sau săli de spectacole – decupaje cu totul insolite. Degas, care foloseşte bucuros unele perspective violent plonjante, pentru a ne arăta modelul spălându-se în lighean, sau plafonante, pentru a urmări exerciţiile acrobaţilor la circ, nu ezită să creeze în centrul pânzelor nişte imense goluri, chiar dacă-şi împinge personajele spre colţuri, pe care le secţionează dealtfel cu cea mai rece dezinvoltură. Dacă pictează *Muzicanţi în orchestră,* o face arătându-ne în partea inferioară a tabloului capetele lor, partea de sus a instrumentelor lor, în timp ce pe scenă, dincolo de ei, evoluează balerinele cu picioarele tăiate de rampă, pe deasupra decapitate şi de partea superioară a ramei. Aşa că ai impresia unui instantaneu, luat fără ca subiectele s-o ştie şi care nu le alterează cu nimic naturaleţea. Fereastra pe care impresioniştii şi prietenii lor continuă s-o deschidă spre exterior în orice moment, în orice loc, şi nu numai la o faţadă solemnă spre aleile unui parc, în momentul în care pictura se pregăteşte să-şi ia rămas bun de la spectacolul lumii ca teatru pur, se grăbeşte să extindă acest spectacol la toate aspectele sale încă neexploatate, multiplicându-i actele şi variind situaţiile. Şi în timp ce începe să creeze o distanţă între ea şi realitate, epuizează cu pasiune imensul repertoriu al realului.

Revoluţia impresionistă, atât de considerabilă prin ea însăşi, era plină de tulburări mai importante încă, şi care aveau să se precipite fără întârziere, deoarece între 1885 şi 1910 aproximativ, adică în douăzeci şi cinci de ani, o perioadă extraordinar de fecundă, reprezentările ei vor ajunge să transforme cu totul chipul artei. Trecerea avea să se facă prin intermediul şi datorită acţiunii a patru artişti foarte mari („farurile"[1] epocii contemporane, ca să reiau celebra expresie a lui Baudelaire), ale căror opere, pornind de la cuceririle impresioniste, aveau să provină de la viziuni originale şi să deschidă la rândul lor noi orizonturi. Aceşti artişti sunt Seurat, Cézanne, Van Gogh şi Gauguin.

Numele celui dintâi e legat de o mişcare care, botezată neoimpresionismul, era strâns legată de înaintaşii săi. Dar prefixul *neo* indică dorinţa de a relua de la bază metoda impresioniştilor, sau mai exact de a introduce o metodă acolo unde nu prea exista nici un fel de metodă. În loc să picteze, „aşa cum cântă pasărea", încrezându-se numai în instinctul ochiului la aprecierea schimburilor de culoare între obiecte, neoimpresioniştii studiaseră cele mai recente teorii optice, se familiarizaseră cu lucrările lui Chevreul[2] şi Charles Henry[3] asupra spectrului solar, descompunerea luminii şi contrastele simultane. Cu ajutorul acestei ştiinţe, au aplicat cu strictеţe principiile divizării tonului[4] şi iradierii complementarelor. Au ajuns astfel să depersonalizeze şi să reducă tuşa la cele mai mici dimensiuni posibile, cele ale unui mic punct (de unde şi numele de *poantilişti* folosit adesea pentru a-i indica), iar pe de altă parte să nu admită decât culorile spectrului solar, fără amestecuri cu alte culori, afară de alb. O tehnică atât de minuţioasă exclude vioiciunea execuţiei, urmărirea efectelor fugitive, fixate rapid. În schimb, permite studierea structurii subiectului, întoarcerea la o compoziţie elaborată fără grabă, atenţia faţă de raporturi şi de proporţii. Şi dacă la majoritatea membrilor grupului (Signac, Luce, Cross, Lucie Cousturier) aceasta ne apare ca o constrângere prea mare, fiind la urma urmelor motivul unei anume monotonii şi chiar al unei lipse de gust, la Seurat găseşte temperamentul excepţional care o domină, supunând-o forţei sale creatoare. Acest temperament s-a manifestat mai întâi ca acela al unui desenator fără pereche. Mulţi ani, Georges Seurat,

---

[1] În poezia intitulată *Farurile* din volumul *Florile răului,* poe tul Charles Baudelaire consideră „faruri" următorii artişti, cărora dealtfel le închinase poezia: Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, Puget, Watteau, Goya, Delacroix. Marele poet a fost şi un excelent şi rafinat critic de artă. Cu excepţia lui Puget, toţi ceilalţi artişti se află şi astăzi pe cele mai înalte culmi (n. t.).

[2] *Eugène Chevreul* (1786–1889), chimist francez, a fost la un moment dat director la manufacturile Gobelins. Dintre lucrările publicate, în care propune o nouă teorie a culorii, menţionăm *Despre legea contrastelor simultane a culorilor şi despre asortarea obiectelor colorate* (1839). Seurat a fost primul artist care a renunţat la culoarea tradiţională, propunând o nouă tehnică a culorii conform teoriilor şi descoperirilor lui Chevreul.

[3] Frecventând cercurile literare din Paris, Signac şi Seurat l-au cunoscut pe tânărul şi strălucitul estetician Charles Henry (1859–1920). Amândoi au fost influenţaţi de lucrările sale cvasi-ştiinţifice, dar mai ales Seurat a pus în practică, în operele sale târzii, teoriile lui Henry privind caracterul emoţional al direcţiei liniilor, tonurile lui sumbre întruchipând o stare calmă şi melancolică (n. t.).

[4] A se vedea cartea lui Paul Signac: *De la Delacroix la neo-impresionism;* traducere de Mihail Stănescu, Editura Meridiane, 1971 (n. t.).

al cărui destin avea să fie foarte scurt (a murit la treizeci şi unu de ani), s-a ţinut în mod voit departe de culoare şi, în admirabilele sale desene executate cu creionul Conté, pe care eşti ispitit să le compari cu cele ale lui Rembrandt, dacă nu prin factură, cel puţin prin spirit, inventase o nouă expresie pentru clarobscur. Sub degetele lui piatra, imprimând pe hârtie o urmă imaterială sau încărcând-o cu un negru ce se îndesea în mod insensibil până la acele tenebre absolute, dădea la iveală unele licăriri infime, stabilea obiecte şi personaje în *contre-jour,* învăluindu-le cu ecleraje încreţite, cu nimburi ce frâng lumina, rozând contururile cu delicateţe. Ajuns la pictură, putem concepe că un spirit atât de nebun după analiză nu improviza şi n-a fost dispus să sacrifice forma. Pregătite prin numeroase mici studii făcute pe viu, în care rigoarea şi prospeţimea impresiei se împletesc miraculos, cele câteva compoziţii de mare anvergură în care Seurat a avut timp să-şi fixeze mesajul său, *Duminică în insula Grande Jatte, Parada, Circul, Le Chahut,* sunt opere meditate îndelung, stabilite pe nişte elaborate trasee geometrice pe baza unor verticale înalte, populate cu figuri hieratice chiar şi atunci când acestea sunt în mişcare, şi ale căror contraste de culoare şi valoare sunt reglate minuţios în toate părţile. Influenţa lor avea să crească neîncetat, fecundând viitorul.

Influenţa lui Cézanne avea să se dovedească şi mai hotărâtoare. Se poate spune că Cézanne a pus pe arta întregii noastre epoci o amprentă cum nu s-a mai văzut, fără îndoială, niciodată. Fireşte că un Michelangelo, un Rafaël, semizei de statură colosală, şi-au întins umbra peste secole, dar respectul fricos ce-l inspirau mai mult au sterilizat decât au germinat. Descendenţa lor se mărgineşte doar la epigoni. Dar opera lui Cézanne, afară de faptul că e ea însăşi un continent, conţinea momeala căilor ce duceau spre ţinuturi cu desăvârşire noi. Moştenitorii lui au ajuns la rezultate pe care el le-ar fi contestat fără îndoială, dar care erau, totuşi prelungirea propriilor sale descoperiri.

Tovarăş de drum şi prieten al impresioniştilor, participase la expoziţiile lor (fiind şi mai neînţeles, şi mai copleşit de sarcasmul publicului contemporan), Cézanne îndrepta asupra lumii o privire cu totul diferită de a lor. Niciodată nu fusese satisfăcut de impresia fugitivă, chiar atunci când la începutul carierei sale, frământând o pastă densă, făurea o natură greoaie şi aspră, încorsetată parcă într-o substanţă tenebroasă în care chiar personajele sale se degajau cu greu. Frecventându-i pe impresionişti, Cézanne a ajuns să facă mai întâi o pictură deschisă, mai uşoară, să picteze peisajul în aer liber. Dar totdeauna temperamentul său l-a împiedicat să se lege de ceea ce, era efemer, să se ia la întrecere cu variaţiile luminii şi ale atmosferei. Dimpotrivă, încetineala şi minuţia lui (pretinzând de la modelele sale, neînsufleţite sau vii, zeci de şedinţe de poză şi uneori, pentru cutare portret, mai mult de o sută...) îl făceau să caute în fiecare fiinţă, în fiecare loc, caracterele lor permanente, profunde, adevărul cel mai pur şi totodată cel mai elementar, dincolo de farmecele exterioare sau accidentale. Astfel că fiecare punct al unui peisaj, în loc să fie, ca pentru Monet sau Sisley, locul neîncetatelor modificări ale luminii, e pentru el un fragment de plan foarte solid şi foarte dens, saturat de culoare, iar articulaţia dintre toate aceste planuri modulate de culoare determină forma şi organizează volumele în spaţiu. „Atunci când culoarea e în toată splendoarea ei, forma e în toată plenitudinea ei." Aşa că nu există nici un centimetru pătrat din picturile lui Cézanne care să nu fie rezultatul unei îndelungi şi severe gândiri, nici un ton care să nu fie comandat de celelalte, în interiorul unui ansamblu în care toate se leagă între ele şi în care nimic nu e la întâmplare, nici ceea ce Delacroix numea „infernala comoditate a pensulei".

O construcţie bazată pe o asemenea concepţie a culorii revoluţionează cu totul ideile vechi ale compoziţiei prin desen. Dacă un obiect e situat în spaţiu prin raportul nenumăratelor faţete colorate care-l compun, el nu va fi delimitat din toate părţile de o linie continuă dar nici cu desăvârşire lipsit de contur. Pe alocuri forma se va deschide pentru a se accentua în altele. Unele faţete comunică între ele, altele se află într-un contrast intens. Un vas aşezat pe o masă nu va detaşa în mod uniform curba laturilor sale pe suprafaţa lemnului; mai multe regiuni ale ceramicii având aceeaşi culoare ca şi părţile ce-i corespund pe lemn se vor confunda cu ele: în locul acela curba se va întrerupe. În schimb, ceva mai sus, culorile fiind într-un contrast mai mare, separarea lor se va accentua printr-o linie mai îngroşată. Astfel se explică la Cézanne desenul acela discontinuu, pauzele acelea neaşteptate, elipsele acelea ale grafismului, cărora le corespund dealtfel tot atâtea linii mai vii.

Pe de altă parte, astfel se explică deformările, în special în naturile moarte pictate neîncetat de către artist, pornind de la câteva fructe grupate în câteva farfurii sau compotiere, pe o masă încărcată cu ulcioare sau cu vase. Încâlcind legile perspectivei italiene, unele verticale se înclină, secţiunile văzute de sus prezintă o elipsă aplatizată în partea anterioară etc. Aceasta pentru că organizarea spaţiului prin planurile de culoare nu poate coincide cu proiecţia liniară regizată de un punct de fugă unic. Planurile cele mai viu colorate, corespunzând punctelor celor mai luminate, exercită în dauna celorlalte o atracţie care rupe simetria teoretică. „Există o logică colorată; pictorul nu trebuie să asculte decât de ea, niciodată de

logica creierului."

Odată cu Cézanne observăm deci naşterea unei noi noţiuni: primează exigenţele tabloului, considerat ca un organism autonom, faţă de cele ale subiectului. Tabloul posedă arhitectura lui internă, a cărei respectare e mai necesară- existenţei sale decât respectul faţă de elementele naturii aşa cum ni le prezintă ochiul. Ceea ce e o deformare în raport cu un anume sistem de viziune (un cerc nu devine elipsă decât conform unei perspective determinate) poate fi o construcţie indispensabilă armoniei unui tot, care e tabloul terminat. Construcţie nu numai geometrică – „să tratăm natura ca pe un cilindru, o sferă, un con..." – dar specifică, cu adevărat organică. Într-adevăr, în ultimii zece ani de viaţă, Cézanne îşi depăşeşte singur propriile sale cuceriri, cele la care se vor referi succesorii săi imediaţi, depăşind, dacă ne putem exprima astfel, *cézannismul,* înălţându-se până la o expresie lirică, inspirată, la un sentiment foarte cosmic al forţelor universului în secretă corespondenţă. Ultimele sale vederi cu „Muntele Sainte Victoire", cu „Castelul negru", compoziţiile cu copaci şi cu stânci provin nu atât de la un studiu special al cutărui sau cutărui loc provenţal cât de la o căutare pasionată a marilor ritmuri subiacente, ale pulsaţiilor interioare, a ceea ce, în centrul lucrurilor, uneşte substanţa pinului cu aceea a stâncii, şi „curbele femeilor cu umerii colinelor".

Contrar – omeneşte vorbind – acestei pasiuni disimulate sub înfăţişarea unui moşnegel din provincie, se situează pasiunea devorantă şi delirantă a lui Van Gogh, „artistul blestemat" tip a cărui existenţă sfâşietoare nu mai e ignorată de nimeni. Dacă un oarecare cataclism ar transmite intactă opera lui Vincent van Gogh unei posterităţi îndepărtate, abolind totodată cea mai neînsemnată cunoştinţă cu privire la autorul ei, opera aceea ar urla la fel de clar drama unei vieţi patetice, consumată într-o căutare deznădăjduită a absolutului. Şi nu e posibil să dai atenţie operei ignorând viaţa omului, lupta îndelungată împotriva familiei, prietenilor, iubirilor sale, împotriva mizeriei şi a aproapelui, împotriva neînţelegerii, a greutăţilor artei sale, în sfârşit a nebuniei sale. „Lupt cu toată energia mea ca să-mi stăpânesc munca, spunându-mi că dacă reuşesc s-o fac aceasta va fi cel mai bun paratrăsnet pentru boala mea." Luptă pierdută împotriva disperării – „mizeria nu se va termina niciodată": în antologia *ultimelor cuvinte,* cele mai disperate fără îndoială – şi câştigată numai la recurs, prin triumful creaţiei. Inseparabil de operă, deci, acest destin ajungând la sinucidere, la glonţul din 27 iulie 1890. La coborârea acestui nordic spre lumina mediteraneană, apoi al ultimei întoarceri spre Nord corespunde, în pictura sa, ciclul care duce de la sumbrele studii olandeze la descoperirea impresionismului parizian, apoi la strălucirea provenţală, în fine, la cerul ameninţător deasupra faimosului *Câmp de grâu cu corbi,* una dintre ultimele sale picturi. Dar dacă pictura şi destinul său, în acest caz, sunt legate într-un asemenea grad, aceasta nu s-a întâmplat pentru că umilul univers al obiectelor personale ale lui Vincent – cărţile, mobilele şi chiar ghetele lui – a pătruns constant în tablourile sale. Nici măcar pentru că ne e atât de cunoscut chipul său din multele autoportrete în care citim ca într-o carte deschisă angoasa şi dezorientarea. Ci pentru că el se pictează mereu atunci când îi pictează pe ceilalţi şi lumea în general. Pentru că fiecare rând, fiecare tuşă pe care o pune pe pânză urlă urgenţa şi gravitatea întrebărilor sale în acelaşi timp în care face să scapere chiparoşii şi măslinii în soare, floarea-soarelui din vasul ei sau grâul din braţele celui care leagă snopi. Prin ce mijloc? Prin culoare.

Dezvăluindu-i-se forţa proprie a culorii datorită lui Delacroix şi a japonezilor, întărit de exemplul impresioniştilor, Van Gogh a folosit-o într-un mod cu totul diferit. „Culoarea exprimă ceva prin ea însăşi": chiar mai înainte de a părăsi Olanda şi de a veni la Paris, bănuieşte acest adevăr. Dar numai în patru ani (1886–1890), cei patru ani ai unei producţii gâfâinde care au făcut ca Van Gogh să devină acel Van Gogh pe care-l cunoaştem, ajunge la ultimele consecinţe ale acestui legământ pronunţat implicit, deşi gândeşte, prevăzând resursele viitorului, că „pictorul viitorului va fi un colorist aşa cum n-a mai existat niciodată". Culoarea lui nu e irizată ca aceea a impresioniştilor, ea nu determină planuri în spaţiu ca aceea a lui Cézanne, nu admite lipsa unor griuri şi unor tente neutre, ci ajunge la cele mai înalte registre şi împinge spre paroxismul lor tonalităţile pe care le prezintă obiectele, cucerindu-şi completa independenţă, deoarece nu are ca misiune să apară verosimilă în raport cu natura, ci să semnifice sentimente, şi sentimente exacerbate. „Aş vrea să pictez bărbaţi şi femei cu ceva etern, al căror simbol era odinioară nimbul, şi pe care noi îl căutăm chiar în strălucirea, în vibraţia culorilor noastre". „Să exprimi iubirea a doi îndrăgostiţi prin îmbinarea a două culori complementare, amestecul şi opoziţiile lor, vibraţiile misterioase ale tonurilor apropiate. Să exprimi gândirea unei frunţi prin strălucirea unui ton deschis pe un fond închis." Şi în fine: „Am căutat să exprim cu roşu şi cu verde îngrozitoarele patimi omeneşti". Culorile roşii, verzi, albastrurile de Prusia, mai ales galbenurile, toate culorile galbene, de la vechiul aur până la cromurile strălucitoare („ce frumos e galbenul!"), într-adevăr toate strălucesc şi vibrează în picturile lui Van Gogh unde tuşa şiroieşte sau se învârteşeşte, desenul fiind gravat direct în pastă, după ritmul puternic

care duce cu el toate elementele. Pictură unde chiar ceea ce e neînsufleţit nu vorbeşte decât despre ceea ce e omenesc, în care, mai mult încă decât pasiunile, se exprimă universala compasiune a celui care a fost împiedicat în tinereţe să se devoteze trup şi suflet nenorociţilor din Borinage, şi pe care până la urmă l-a răzvrătit iubirea pentru aproapele.

Dacă, în schimb, Paul Gauguin s-a exilat la capătul lumii pentru a încerca (zadarnic) să fugă de „eterna luptă împotriva imbecililor'", dacă destinul său propriu, care a egalat o clipă dramatismul lui Van Gogh, n-a fost – cu excepţia nebuniei şi a sinuciderii – mai puţin dureros decât al său – arta lui a cunoscut aceleaşi prelungiri. O artă trezită, şi ea, de impresionism. Gauguin a cumpărat tablouri de Manet, de Renoir, de Monet, de Cézanne, cu mult înainte de a-şi părăsi situaţia de lichidator la un agent de schimb pentru a se consacra cu totul picturii, la treizeci şi cinci de ani. Atunci pictează lucrări destul de apropiate de cele ale lui Pissarro, cu care lucrează; altele evocă, prin paralelismul regulat al tuşelor şi saturaţia tonurilor, studiile contemporane ale lui Cézanne (care-l acuză dealtfel de a-i fi şterpelit „mica sa descoperire"). Dar adevăratul Gauguin se dezvăluie în cursul primelor înstrăinări, în Martinica, în Bretania – aproape la fel de insolite, pe atunci, ca şi „insulele". El e cel care face să răsune primele disonanţe dorite ca atare, nu numai dintr-o oboseală faţă de şcoală şi de reţetele ei, ci şi de întreaga tradiţie occidentală sătulă de umanismul clasic. „Gândiţi-vă totdeauna la arta persanilor, a cambodgienilor şi puţin la arta egipteană. Marea greşeală e arta greacă, oricât de frumoasă ar fi ea." Atunci când proclamă că *barbaria* înseamnă pentru el o reîntinerire, că se căzneşte să „sugereze un anume *lux barbar* de altădată'", că găseşte în Bretania *sălbaticul, primitivul,* în fine, în Oceania, „armonia violentă" şi „enigma insondabilă" a idolilor, mult mai mult decât un exotism uşor, Gauguin se adapă de la o sevă virgină, făcând să ţâşnească nişte trecuturi totodată foarte vechi şi foarte noi, anunţând astfel acea comunitate planetară a artei recunoscută numai de vremea noastră.

Acestei căutări a forţelor secrete îi corespund mijloacele folosite de Gauguin, mijloace viguroase, tinzând spre simplificare, spre sinteză. Părăsind încet-încet iluzia profunzimii, pictura devine plată, etalându-se oarecum pe cele două dimensiuni adevărate, prin folosirea lor în modul cel mai adecvat. Renunţând într-o oarecare măsură la modeleu, care face „să se rotească" obiectele prin jocul clarobscurului şi al înnegririi părţilor cufundate în umbră, culoarea dobândeşte o strălucire egală, posibilă de acum încolo pe toată suprafaţa, încât se răspândeşte în arii vaste, în aplaturi de-abia întrerupte de câteva accidente interioare. Ariile sunt separate unele de altele prin anumite contururi accentuate, trăsături închise care delimitează dar şi izolează în acelaşi timp, precum emailurile cloazoneurilor de odinioară. Ţinută solid între barierele lor, culoarea poate ajunge la foarte mari intensităţi (aşa cum se întâmplase şi la emailuri). Totodată se eliberează şi de supunerea la culorile naturii, chiar şi de aceea luxuriantă a tropicelor. Va deveni fabuloastă. „Culoarea fiind enigmatică ea însăşi în senzaţia pe care ne-o dă, scrie autorul acelei fascinante capodopere pe care o intitulează *De unde venim? Ce suntem? Unde mergem?,* n-o poţi folosi logic decât în mod enigmatic de fiecare dată când te serveşti de ea, nu ca să desenezi, ci ca să dai senzaţiile muzicale ce decurg din ea însăşi, din propria ei natură, din forţa ei interioară, misterioasă, enigmatică. Cu ajutorul armoniilor savante se creează simbolul. Culoarea care e vibraţie, ca şi muzica, atinge ceea ce e mai vag şi mai general în natură: forţa ei interioară." Un asemenea simbolism trebuie deosebit cu grijă de simbolismul literar, deoarece simbolurile nu privesc deloc subiectele: „esenţialul într-o operă constă tocmai în ceea ce nu e exprimat'". Simbolic, mai degrabă, în sensul obârşiei marilor decoratori medievali sau egipteni. Dealtfel decoraţia, în sensul nobil al cuvântului, l-a obsedat fără încetare pe Gauguin, privat de ziduri pe care să-şi măsoare forţele. Nostalgie ce se va transmite generaţiilor viitoare, până la ceea ce va putea apare ca o artă de laborator. Nu se renunţă uşor la monumental, chiar dacă arhitectura se sustrage de la misiunea ei.

Starea la care Seurat, Cézanne, Van Gogh şi Gauguin aduseseră pictura, în ultimii ani ai secolului al XIX-lea, nu avea să fie sensibil modificată de artiştii care au ascultat primii lecţiile lor, mai ales cele ale lui Gauguin, enunţate cu vigoare, şi primite repede ca pe un fel de Evanghelie. Cei care s-au îndeletnicit cu predicarea ei, şi care s-au intitulat, pe jumătate în glumă, pe jumătate serios, *nabiştii*[1] (profeţii în limba ebraică) – Sérusier, Maurice Denis, K.-X. Roussel, Vuillard, Bonnard – au cultivat teoriile la fel de activ ca operele lor, în detrimentul acestora, cel puţin în detrimentul originalităţii lor, cu excepţia lui Bonnard care, într-o a doua carieră, avea să se înalţe pe cele mai înalte culmi şi, într-o mai mică măsură, a lui Vuillard, mai înainte de a ceda ispitei portretelor mondene.

Oricât de violentă va fi fost, în 1905, chiar explozia fovismului, nici ea n-a tulburat în chip fundamental înfăţişarea tabloului aşa cum o lăsase neoimpresionismul, Cézanne, Van Gogh şi Gauguin, dar a urmat una din direcţiile indicate de ei: aceea a culorii de dragul culorii. Fovii (de o parte Vlaminck

[1] A se vedea Charles Chassé, *Nabiştii şi epoca lor,* traducere de Paul B. Marian, Editura Meridiane, 1978 (n. t.).

şi Derain, de altă parte Matisse şi tovarăşii săi: Marquet, Friesz, Dufy, Van Dongen, Puy, Valtat, Camoin, Manguin...) s-au manifestat la început printr-o exaltare sistematică, radicală, a culorii. Aceasta e folosită pură, aşa cum iese din tub, nu pe toată suprafaţa pânzei, căci n-ar fi eficace, dar în toate punctele în care contrastele pot fi împinse la maximum (zonele intermediare de oarecare calm servind la exaltarea elanului pentru a impresiona mai tare în imediata apropiere). Astfel, într-un peisaj, nota roşie a unui acoperiş nu e mai mult sau mai puţin roşie, roz sau ocră, ci de un *vermillon* fără vreun amestec; o pălărie de pai: galben de crom pur, şi aşa mai departe. Dar acelaşi *vermillon,* acelaşi galben de crom pur vor putea colora un trunchi de copac, chiar un chip, numai ca acestea să ofere ochiului o umbră, o promisiune de roşu sau de galben. Artistului nu-i mai pasă deloc de veridicitate, ci de intensitatea, de strălucirea tonurilor sale, de sprijinirea lor mutuală – căci nu e vorba de o împestriţare gratuită: ci, dimpotrivă, de o armonie extrem de bogată, pe care o folosise şi evul mediu în miniaturile şi vitraliile sale.

Într-adevăr, ar fi mai just să se vorbească de două fovisme. Cel al lui Vlaminck şi Derain de la începutul carierei lor, instinctiv, elementar şi cel al lui Marquet, mai ponderat, care împodobeşte pânza cu un mozaic de tuşe roşii aprins care impun subiectului ritmul lor grăbit sau învolburat, dar fără a altera grav noţiunea tradiţională de spaţiu şi de profunzime. Perspectiva nu e contestată, orizontalele converg cuminte şi arcurile *Podului din Chatou,* pictate de Derain, dacă sunt pline de tonurile cele mai vii, sunt organizate perfect în raport cu punctul lor de fugă. Fără îndoială că de cele mai multe ori desenul e extrem de redus, eliptic, indicat direct de reţeaua pastelor colorate. Cel puţin, dacă simplifică, nu defomiează prea tare.

Cu totul altfel se întâmplă la Dufy, la Matisse, care au menţinut, dacă vreţi, toată viaţa lor o anume formă a fovismului elaborat, fiecare imprimându-i un caracter deosebit.

Se spune că, privind cum aleargă o fetiţă pe cheiul din Honfleur, Raoul Dufy a descoperit ceea ce a determinat stilul maturităţii sale, după ce trecuse de experienţele tinereţii: ochiul zăreşte tonul înaintea liniei şi-l păstrează mai mult timp în memorie. De unde decurge şi faptul că un contur şi o culoare îşi pot acorda oarecare independenţă în raporturile lor, în loc ca cel dintâi să circumscrie întotdeauna cu neînduplecare pe cea de a doua. Ceea ce explică, în acuarelele şi picturile artistului, chiar şi în cele mai vaste decoraţii, de ce petele de culoare nu sunt închise de trăsătură, ci o depăşesc sau o preced cu o mare libertate creând astfel din nou iluzia mişcării şi al unui soi de fremătare generală. Putem găsi antecedente venerabile acestui procedeu în picturile populare sau în tapiseria medievală. Dealtfel Dufy nu s-a abătut din drumul său atunci când desenează modele pentru ţesăturile imprimate, pentru ceramici şi alte imagini, activitatea lui fiind extrem de fecundă, şi multiplă curiozitatea în privinţa tehnicilor şi caracteristicilor artizanale şi modestelor inserţiuni ale artei în viaţă. Nu s-a temut să fie decorator, nici să confere picturii sale farmecul unei facilităţi aparente. Marile şi uşoarele întinderi de ultramarinuri, de rosuri şi de rozuri, de verde sincer, traversate şi însufleţite de arabescul generos al trăsăturii, pe tema regatelor, a curselor, a secerişurilor, a concertelor, sugerează o lume excepţională, încântată, în care verosimilul cedează fanteziei fericirii şi necesităţilor poeziei.

Fericirea n-a încetat să cânte nici în opera lui Matisse, aproape şaizeci de ani, dar o fericire calmă, gândită, rodul unei atenţii fără greşeală. „Vreau, spunea el, o artă de echilibru, de puritate, care să nu neliniştească, nici să tulbure; vreau ca omul obosit, surmenat, spetit de oboseală, să se calmeze şi să se destindă în faţa picturii mele." Calm şi linişte, fireşte, dar fără nici o lâncezeală. Dimpotrivă, tonic. Căci, pe de altă parte, pictorul spunea că „atunci când mijloacele sunt atât de rafinate, atât de subţiate, încât se epuizează forţa de expresie, trebuie să revii la principiile esenţiale care au format limbajul uman. Tablourile care sunt nişte rafinamente, nişte degradeuri subtile, nişte risipiri lipsite de energie, recurg la albastruri frumoase, la roşuri frumoase, la galbenuri frumoase, materii care stârnesc senzualitatea oamenilor". Nu numai că Matisse foloseşte aceste culori frumoase prin ele însele pe foarte mari suprafeţe plate, subţiri, acoperind uneori cu o singură culoare o mare parte a pânzei, dar le şi însărcinează să exprime volumele, modeleul, spaţiul şi lumina, toate la un loc, prin raporturile, meticulos studiate, ale tonurilor pure şi pauzele intermediare – conturate, sau dimpotrivă albul suportului lăsat cu bunăştiinţă neacoperit.

Se înţelege că asemenea puteri atât de vaste, acordate culorii, nu rămân fără repercusiuni importante asupra naturii desenului care nu mai poate rămâne descriptiv în chip rece. Trebuie să se restrângă, să se simplifice mult, să renunţe la menţionarea mai multor detalii: „Tot ceea ce nu e util tabloului e dăunător chiar prin aceasta. Orice detaliu de prisos ar lua în mintea spectatorului locul unui alt detaliu esenţial". Arta compoziţiei devine arta de a şti să alegi elementele necesare, arta de a suprima. Mai mult încă, desenul, sub efectul exigenţelor culorii, trebuie să admită schimbări interne, nu limitate, precum odinioară la Cézanne şi la Gauguin, ci de mare amploare. „Există o proporţie necesară a tonurilor,

mărturisea Matisse, care mă poate face să modific forma unei figuri sau să-mi transform compoziția. Atâta timp cât n-am obținut-o pentru toate părțile, o caut şi-mi continui lucrul, apoi vine un moment în care toate părțile şi-au găsit raportul definitiv, şi de atunci încolo mi-ar fi imposibil să mai retuşez ceva la tablou fără a-l reface pe de-a întregul. Trebuie să faci o construcție. Deformarea, uneori violentă, şi cu atât mai mult cu cât culoarea e mai puternică, e o consecință a construcției prin culoare, e mijlocul de a parveni la o sugerare întărită, la „acea stare de condensare de senzații care face tabloul".

Fovismul, pe care Matisse avea să-l ducă atât de departe şi, la sfârşitul vieții sale, prin folosirea culorilor din hârtie decupată, pe marginea abstracției, nu fusese la debutul său decât o manieră de a exaspera culoarea impresionistă. Reacția avea să survină aproape imediat (în 1907–1908) şi, latura cealaltă, aceea a formei, să determine pictura a se înclina definitiv pe panta libertății. Aceasta a fost opera cubismului.

Nu e surprinzător faptul că excesele culorii, mergând mână în mână cu o neglijență cel puțin aparentă a înlănțuirii interne a volumelor, au făcut să țâşnească, prin contrast, necesitatea de a se ataşa de această articulație, de a se întoarce spre geometrie, de a explora structura lucrurilor şi nu podoaba lor. Preceptul exista şi în faimoasele cuvinte ale lui Cézanne – „să tratăm natura ca pe un cilindru, o sferă, un con..." – ca şi în preocupările lui Seurat. Descoperirea de către un mic număr de artişti, în primii ani ai secolului, a sculpturii negre, atât de tulburătoare, în cele două sensuri ale termenului, în raport cu plastica greco-latină, a exercitat, pe de altă parte, o influență determinantă. Aceste sugestii diferite au ajuns cam în acelaşi timp la doi artişti care de-abia trecuseră de douăzeci şi cinci de ani, Pablo Picasso şi Georges Braque, la o interpretare foarte revoluționară a lumii vizibile.

Cel dintâi act al acestei revoluții, şi cel mai plin de consecințe, e părăsirea, de data asta radicală, definitivă, a perspectivei italiene şi a postulatului ei: punctul de vedere unic. Fireşte că un nou sistem edificat pe de-a întregul, logic din toate punctele şi codificat după legi precise, nu vine să se substituie dintr-o dată sistemului repudiat. O marjă importantă de nedeterminare se instalează între obiecte şi operă, care nu mai sunt considerate a furniza acesteia elementele în ordinea imuabilă a prezentării lor, dar dobândesc în schimb facultatea de a da la iveală anumite aspecte ascunse în mod obişnuit. O ghitară, o masă, un pachet de tutun vor oferi privirii diferitele lor fețe în acelaşi timp: jos, sus, lateral, deoarece există într-adevăr toate la un loc, chiar dacă nu pot fi niciodată văzute în totalitate. Să depăşească, deci, pictura această infirmitate! Să spună mai degrabă ceea ce cunoaştem decât ceea ce vederea ne îngăduie o clipă. Fructele *sunt* în cupă, deşi pereții din porțelan le disimulează lateral: să apară fructele, şi toate marginile cupei în aceeaşi măsură ca şi piciorul ei. Sâmburii *sunt* în măr, deoarece ar fi de ajuns să-l tăiem ca să-i aflăm: să figureze şi ei. Dar cupa e rotundă; partea deschisă nu coincide deloc cu elipsa înşelătoare pe care ne-o prezintă perspectiva: să rămână circulară, deoarece astfel ascunde adevărul cel mai apropiat. *Et caetera.* Irealismul unor obiecte țâşnite şi dispersate pe o pictură cubistă corespunde unui adevăr căutat de spirit cu mai multă exigență decât o procură leneşa iluzie a simțurilor.

Grija asta pentru adevăr, cu totul intelectuală, va ajunge a-i incita pe cubişti să imite de foarte aproape, în unele fragmente, materii diferite, să împrumute pur şi simplu de la zidari tehnica lor de lemn fals, de marmură falsă. Şi mai mult încă, acest *trompe-l'oeil* parțial tot nu-i va satisface, şi curând vor apare nişte parcele de materiale adevărate pe care le incorporează tabloului: bucăți de tapete, de ziare, de stofe, de oglinzi; vor amesteca în pasta lor nisip, din pasiunea de a reda obiectul cât se poate de prezent, de a trece de la aparență la materialitate pură.

Atenția acordată formei, construcției, desenului, îi va îndepărta la început pe cubişti de seducțiile culorii. Venind după deliciile impresioniste, după desfrâurile fove, cele dintâi picturi cubiste nu aveau decât culori austere, neutre: griuri, bejuri, brunuri ocupau, împreună cu negrul şi albul, cea mai mare parte a tabloului. Efectele contrastelor erau rare, clarobscurul fiind izgonit, ca şi perspectiva; nici un ecleraj în sensul tradițional al cuvântului nu mai putea învălui nişte forme sfâşiate între planurile încălcite. Lumina refractată prin fațetele multiplelor poliedre vârâte unele într-altele e o lumină egală, impersonală şi care, precum lampa chirurgilor, nu are umbre. Numai ceva mai târziu, după ce a fost depăşită perioada eroică, această severitate va ceda, culoarea îşi va manifesta din nou, şi încet, exigențele. Atunci nu va mai fi un singur cubism, ci mai multe. În jurul lui Braque şi Picasso, artişti veniți din alte părți – Léger, Gleizes, Metzinger, Juan Gris, La Fresnaye, Marcoussis, Delaunay, Jacques Villon, André Lhote, şi alții încă, vor fi animatorii unor mişcări distincte, deşi înrudite, şi se vor multiplica – pentru a-i desemna pe ei – curentele botezate în *isme.*

Nici Picasso, nici Braque, nici Léger, nici Villon, dealtfel, nu s-au lăsat închistați în constrângerile unei „şcoli", oricât de liberală ar fi fost ea. Picasso a spus într-o zi: „Atunci când noi am făcut cubism, n-aveam deloc intenția de a face cubism, ci de a exprima ceea ce era în noi". Marile temperamente nu

inventează cadre noi decât pentru a scăpa de ele curând, lăsându-le altor seniori mai puțin importanți grija de a le exploata, de a scoate tot ceea ce e posibil. După ce aceştia au ajuns să le ocupe, ei se află departe, pe terenuri virgine. Cu toate acestea, cubismul a marcat, în perioada sa eroică, un moment capital în istoria artei, de o importanță echivalentă, fără îndoială, cu aceea a secolului al XV-lea italian. El a pronunțat în mod explicit declarația de independență a picturii față de înfățişările admise curent. Declarație rezumată de Guillaume Apollinaire, în cuvinte simple, încă din primii ani ai aventurii:

„Mulți pictori noi nu pictează decât tablouri în care nu mai există nici un subiect... Aceşti pictori, dacă mai observă încă natura, n-o mai imită, şi evită cu grijă reprezentarea scenelor firești observate şi reconstituite prin studiu.

Asemănarea nu mai are nici o importanță, căci totul e sacrificat adevărului, necesităților unei naturi superioare pe care o presupune fără a o descoperi. Subiectul nu mai contează, sau contează prea puțin.

Arta modernă respinge, în general, majoritatea mijloacelor de a place folosite de marii arşti ai vremurilor trecute.

Dacă scopul picturii e tot cel care a fost odinioară: plăcerea ochilor, de acum înainte se cere amatorului să găsească şi o altă plăcere decât aceea pe care i-o poate procura tot atât de bine spectacolul lucrurilor obişnuite"[1].

Cubiştii aducând pictura la acel grad de detaşare față de subiectul exterior, vedem ce mică distanță mai rămânea de parcurs pentru a renunța cu totul la acest subiect şi a-şi asuma sarcina de a face să trăiască formele şi culorile prin ele însele, fără nici o referință la obiectele a*c*estei lumi. Motivele unui asemenea demers au fost examinate mai înainte (la capitolul II). Dacă nu putem acorda încă cu certitudine inițiativa cutărui sau cutărui artist – Picabia în Franța, Kandinsky în Germania, sau vreun altul? – sigur e faptul că aceasta s-a întâmplat foarte repede, în 1909 sau 1910, şi că foarte repede, imediat după, această primă perioadă a artei abstracte s-a dezvoltat rapid şi în mod activ, atât în Europa centrală cât şi în Rusia.

Oricât de diferite i-au fost curând aspectele, putem recunoaşte în arta abstractă două mari tendințe care n-au încetat să se opună în sânul ei.

Pentru unii (Malevici în Rusia, Mondrian, Van Doesburg şi grupul „De Stijl" în Olanda, Kupka, Magnelli, în Franța, Herbin, şi printre cei mai recenți, Vasarely, Dewasne, Deyrolle, Poliakoff etc.), abstracția a fost înainte de toate un drum spre puritate şi despuiere, o asceză pe planul artei, tinzând la o dezincarnare ce avea să găsească în figurile simple ale geometriei cadrul cel mai satisfăcător pasiunii sale, intelectuală mai degrabă, al rigorii şi al unei austere înțelepciuni. Astfel Mondrian, excluzând până şi curba, îşi diviza pânza, prin perpendiculare, în dreptunghiuri a căror armonie e minuțios căutată, şi care nu primeşte decât culori pure şi ele (cu alb şi negru), aplicate uniform fără modulare sau vreun accident. Evident, la capătul acestei căi se află ispita unei pânze virgine, precum aceea a paginii albe, ce i se înfățişase lui Mallarmé.

Dar pentru mulți alții, expresia abstractă nu implica o asemenea renunțare. Kandinsky a găsit în forța culorilor, dar şi în multiplicitatea formelor jucăuşe, mijlocul de a comunica experiența spirituală pe care o considera a fi însăşi esența artei. Paul Klee, care nu s-a izolat într-o non-figurație intransigentă, ci a manifestat toată viața un extraordinar talent de invenție grafică şi de poezie colorată, chiar şi în limitele unor acuarele foarte mici, a făcut să pătrundă în universul său creațiile pure ale imaginației sale alături de anumite elemente venite din lumea exterioară. Tot aşa s-a întâmplat şi cu Juan Miré. Şi la alții încă (ca Hartung, Léon Zack, Schneider, Soulages, Nicolas de Staël, Lanskoy...) emoția, pateticul, chiar tragicul se înscriu direct în picturile lor şi se citesc prin factura lor chinuită sau violentă, trăsăturile tăioase sau scurgerile dense de pastă, explozia unor alburi pure sau *vermillons-uri* răsunătoare pe tenebrele negrurilor acumulate.

În sfârşit, cea mai recentă[2] tendință de abstractizare, numită *lirică,* sau *informală,* sau *taşistă,* repudiază chiar şi formele coerente sau organizate, geometrice sau nu, pentru a proiecta direct pe pânză culoarea prin cascade, pete, dâre, stropiri, îngrămădind-o în straturi dense şi suprapuse, reluate şi reatacate după aceea prin urme, zgârieturi şi toate mijloacele închipuite (lucrul cuminte şi lent cu penelul a rămas mult în urmă), într-o perpetuă şi vehementă luptă corp la corp, ale cărei urme sângerânde pictura le păstrează pe toate, materia picturală oferindu-se pe viu, goală, refuzând privirii orice transpunere, orice iluzie, dar livrându-i în schimb frumusețea ei brută, elementară, şi dacă putem spune aşa minerală, rivalizând astfel (dar fără a le imita în vreun fel) cu bogățiile naturale care sunt stâncile, marmurile cu vene, gemele, vegetalele, în concluzie întreaga creație la care se adaugă, pur si simplu, fără a dori s-o

[1] G. Apollinaire, *Les Peintre cubistes, méditations esthétiques (Pictorii cubişti, meditații estetice),* 1913 (n. a.).

[2] La data publicării cărții în Franța, în 1967 (n. t.). 136

continue. Astfel, în Statele Unite un Tobey, un Pollock, un de Kooning, în Europa, după Wols, dispărut curând, un Riopelle, un Mathieu, şi în toată lumea legiuni de tineri artişti înţeleg să graveze în culoare impulsia imediată a mâinii lor, a întregului trup, transmiţând fără nici un intermediar mişcările spontane ale spiritului şi inimii lor, amintirea vreunui gest sau vreunei acţiuni.

Oricât de logică şi până la urmă necesară ar putea apărea evoluţia artei moderne rezumate astfel, ar fi totuşi inexactă, redusă numai la această filiaţie în linie directă. Într-adevăr, familia e mai vastă, ramurile mai numeroase şi descendenţele laterale frecvente. Trunchiul comun ce-l figurează impresionismul şi marii săi contemporani, şi din care au apărut nabiştii, apoi fovii, cubiştii şi mult mai târziu abstracţii, s-a înconjurat de vlăstare crescute dispersat, dar hrănite cu o sevă nu mai puţin viguroasă, atât de bine încât nu e totdeauna uşor să descurci încâlceala.

Expresionismul, de exemplu, e o tendinţă importantă care, dacă nu corespunde unei definiţii foarte precise, a inspirat totuşi o mulţime de opere diverse. Puţin preocupat de probleme tehnice privind organizarea spaţiului structurile obiectului sau ale luminii, expresionismul redă subiectului locul principal. Dar nu pentru a-l descrie cu mai multă sau mai puţină minuţiozitate sau plăcere. Ci mai degrabă pentru a-i exprima conţinutul emoţional, chiar pasional, în concluzie uman, din cale-afară de mare, şi mai bucuros suferinţa, mizeria, fără a-i voala nici o tară. În căutarea unei asemenea expresii, toate mijloacele vor fi bune, şi mai ales cele vizând îngroşarea, scoaterea în evidenţă prin exagerare, prin deformare, ale trăsăturilor celor mai frapante ale unui caracter, ale unui chip, ale unei fiinţe oricare-ar fi ea. Caricatură, dacă vreţi, dar o caricatură superioară, pe care n-o satisface ceea ce e superficial, săpând în adâncime, adresându-se nu numai ochiului, ci şi organelor, chiar şi celui mai nobil dintre ele: inima. Deci linia va deveni crudă, şfichiuitoare, incisivă; culoarea, sumbră sau scrâşnitoare, va fi aproape totdeauna amară, evitând ceea ce e delicat. Recunoaştem aici descendenţa lui Van Gogh, obsedat de „îngrozitoarele patimi omeneşti", dar şi pe aceea a lui Toulouse-Lautrec, al cărui desen necruţător, ale cărui zebrări infailibile dăduseră la iveală adevărul secret al modelelor sale, alese frecvent din lumea circului, a *music-hall*-ului sau ale anumitor case, cu siguranţă o lume nu prea duioasă.

Fenomenul expresionist a găsit un teren prielnic în Europa de nord şi aceea centrală, cu Edward Munch în Norvegia, Ensor, apoi Permeke în Belgia, austriacul Kokoschka, germanul Grosz, Soutine, născut în Rusia. In Franţa, pictorii care sunt uneori calificaţi drept expresionişti (un Gromaire, un Goerg... sau un Fautrier, un Du-buffet) nu acceptă de bunăvoie această denumire, scăpându-i într-un fel sau altul. Descoperim, în schimb, o parte considerabilă de expresionism în multe opere apărute din diferite orizonturi, de pildă în aceea a lui Picasso, de când s-a eliberat de cubismul ortodox. „Monştrii" pictorului care a executat *Guernica,* personajele sale susceptibile de metamorfoze înfricoşătoare, chipurile sale torturate atestă dorinţa de a exterioriza o emoţie, de a o urla cât se poate de tare, ceea ce nu se poate realiza fără a-l îmbrânci pe spectator, fără a-l clinti din liniştea lui. Oare va rămâne acesta din urmă impasibil atunci când va fi confruntat cu o chestiune ce-l priveşte personal?

Suprarealismul îi pusese o altă întrebare în termeni apropiaţi şi nu mai puţin insistenţi. Or, e bine să subliniem că suprealismul nu s-a considerat ca o mişcare artistică printre altele (în pictură şi mai puţin decât în poezie), ci înainte de toate ca o totală revoluţie. Născut din *dadaism,* ca o încercare de negare absolută ivită din primul război mondial, suprarealismul se baza, după expresia lui André Breton, „pe credinţa într-o realitate superioară a unor forme de asociere neglijate până la el, pe autoputernicia visului, a jocului dezinteresat al gândirii". El tindea „să ruineze definitiv toate celelalte mecanisme psihice şi să li se substituie în rezolvarea principalelor probleme ale vieţii". Pentru a respecta „funcţionarea reală a gândirii", respingea „orice control exercitat de raţiune, orice preocupare estetică sau morală".

O*rice preocupare estetică:* nici prin pictură nici prin alte mijloace, suprarealismul nu caută să atingă frumuseţea, ci – ceea ce i se pare a fi mai urgent – domeniul, până atunci interzis, al inconştientului şi al visului. La drept vorbind, interdicţia şi fusese încălcată de Hieronymus Bosch, care încă de la sfârşitul secolului al XV-lea, ridicase perdeaua dezvăluind o lume fantastică, mişunând de creaturi de neînchipuit. Şi Odilon Redon, contemporanul impresioniştilor cărora le lăsase lumina solară, îşi rezervase universul nopţii şi al visului, populându-l cu nişte făpturi atât de stranii ca „păianjenul surâzător" sau „ochiul cu mac". Dar suprarealiştii aveau să facă din ceea ce era straniu obişnuitul lor, din vis realitate şi din urmărirea misterului un lucru sistematic. Unii au adoptat în acest scop, metoda cea mai spectaculoasă (dar şi cea mai uşoară): „fixarea în *trompe l'oeil* a imaginilor din vis", după definiţia lui Salvador Dali, care personal n-a încetat s-o aplice, manifestând în visurile ca şi în viaţa sa o invenţie deosebit de delirantă: de la faimoasele „ceasuri moi" la „girafa arzând", aventurile cele mai neprevăzute afectează obiectele acestei lumi, înstrăinate, prefăcute, asociate de cel mai ghiduş înger al ciudăţeniei, altminteri meticulos pictate, după o meserie deprinsă cu toate dibăciile academice. Cu intenţii mai puţin

provocatoare, Chirico îşi populase cu nişte prezenţe invizibile perspectivele şi porticurile oraşelor aparent goale, Tanguy îşi presăra plajele cu epave poleite, cu schelete de neînchipuite vertebrate, Magritte, Toyen, Labisse materializau în acelaşi fel nişte viziuni insolite dar precise.

Totuşi cei mai exigenţi, un Max Ernst, un Brauner, un André Masson, un Miro, în perioada sa suprarealistă, nu renunţaseră, explorând prăpăstiile inconştientului, la prerogativele plasticii pure. Şi datorită lor, suprarealismul nu s-a mărginit la descrierea realistă a unui *altfel* de univers şi, într-o ultimă încordare, după ce a făcut o baie de tinereţe în apele abstracte (Paalen, Matta), a putut supravieţui numeroaselor acte de deces care s-au tot încheiat în numele său de vreo treizeci de ani.

Mişcările proclamate pe calea manifestelor, şcolile apărute ca atare sau constituite de critică pentru comoditatea ei, toate *ismele* încolţite în vârful atâtor pene tot nu ajung să redea o evoluţie atât de complexă ca aceea a artei contemporane. Personalităţi extrem de independente au refuzat totdeauna să adere la mişcări, sau s-au degajat repede pentru a-şi urma propria lor cale. Fireşte că stilul lor nu s-a putut elibera de orice fel de înrudire cu cele ale contemporanilor, dar adesea compune, împrumută o tehnică, renunţă la altele, dezvoltă o idee personală. Într-un cuvânt, rămân, cum se spune, imposibil de clasat. Acesta e cazul lui Modigliani, un italian din secolul al XV-lea, reîncarnat în Montparnasse în descendenţa lui Cézanne, pentru a celebra chipul uman prin noblețea liniei, prin acorduri princiare de albastruri, de brunuri şi de portocaliuri plasate în tuşe sclipitoare şi aproape transparente. Acesta e cazul lui Chagall, care n-a încetat să-şi recompună amintirile din Rusia natală după bunul plac al fanteziei sale magice: pe cerurile imense împodobite cu toate albastrurile nopţii, se învârtesc alandala, fără nici un fel de grijă cu privire la greutate, capre verzi, cocoşi gigantici, măgari roz trăgându-şi carul prin aer, în timp ce moşnegi cu barbă albă cântă la vioară pe acoperişuri. E cazul lui Rouault, satiric şi mistic pe rând, unul dintre cei mai importanţi martori ai vremii noastre, a mizeriei omului, a părăsirii lui Dumnezeu, şi la care furia şi afecţiunea, elocinţa şi mila se înscriu într-o materie extraordinară, ca în fuziune – mase negre ce încastrează galbenuri sulfuroase, verzuiuri minerale, roşuri incandescente, straturile pastei suprapuse ţâşnind infinit de delicat. E cazul lui Bonnard, scăpat de gravii profeţi ai tinereţii sale – nabiştii – şi reluând pe paleta impresioniştilor nuanţele cele mai rare, dar şi cele mai periculoase: de lila, de roz, de garantă, de portocaliu, pentru a construi cu ajutorul lor un univers feeric, compus din reflexe şi totuşi solid, înşelător prin fiecare detaliu şi mai adevărat cu toate acestea decât constatările autentice.

Mai rămân deoparte şi „naivii", atât de numeroşi de când Guillaume Apollinaire l-a promovat pe extraordinarul şi candidul vameş Rousseau, moştenitori totodată ai unei tradiţii străvechi a picturii populare şi beneficiari pe viaţă ai talentelor copilăriei: un Bauchant, un Bombois, un Vivin, un Caillaud, o Séraphine Louis. Şi poate că ne e îngăduit să-l apropiem de aceştia toţi pe Utrillo, un fenomen unic, pictor instinctiv şi sfâşietor al periferiilor şi al vechiului Monmartre, cel puţin mai înainte ca o speculaţie neînfrânată să-i fi sterilizat inspiraţia, adică înainte de 1920 aproximativ.

Între anii 30 şi cel de al doilea război mondial e o perioadă destul de nesigură. Cubismul propriu-zis e depăşit. Suprarealismul a părăsit scena principală. Arta abstractă se pregăteşte în diferite puncte ale Europei şi Americii şi n-a luat încă un avânt mondial. Marii tenori – Braque, Picasso, Matisse, Léger, Rouault – continuă o carieră solitară şi de neimitat, deşi prea imitată. Un fel de realism mai mult sau mai puţin făcut pe gustul zilei satisface nevoile curente ale unei clientele obişnuite. Tinerii pictori de atunci au în faţa lor un orizont mărginit. Şi printr-un paradox care e numai aparent, în momentul războiului vor întrezări ieşirea prin care să-şi dobândească o cale proprie, depăşind acele contradicţii ce le apar la început insolubile. Contradicţii între atâtea libertăţi, atâtea revoluţii ce păreau să fi ajuns fiecare până la capătul avântului ei. Nu era vorba atunci să se meargă mai departe. Dar nici nu era vorba să se întoarcă înapoi. Războiul, marcând o ruptură cu prezentul, făcea să apară în Franţa o lungă şi vie tradiţie ce-i lega pe romantici de Picasso tot atât de bine ca şi de Bonnard, şi după cum spunea Manessier, unul din cei care n-au ezitat în 1941 să se intituleze „Tineri pictori de tradiţie franceză", tocmai „ceea ce părea o opoziţie imposibilă, Bonnard, Picasso, de pildă, s-a dovedit a fi complementară". Această nouă pornire fusese sprijinită de nişte naşi preţioşi. Precum Jacques Villon, „cubist impresionist" după propria sa expresie, care a ştiut să capteze în reţetele precise ale unei viziuni piramidale o culoare epurată neîncetat, o tuşă vibrând în mod discret. Ca Bissière, apărut şi el din cubism, manifestând grija de a înzestra fiecare operă cu emoţie umană. Prin intermediul cubismului, cel al lui Cézanne din ultima sa perioadă, inspirându-i lui Jean Bazaine „obsesia unor ritmuri din ce în ce mai elementare şi acele apeluri, la fiecare pânză tot mai apropiate, între femei, copaci şi coline", incitându-l să recunoască „gestul naturii desenând cu acelaşi elan vârtejul copacului, al apei şi al norilor". În acest timp, Charles Lapicque, la sfârşitul unei analize cu totul noi privind forţele culorii, îi izola proprietăţile dinamice, cu ajutorul cărora elabora o expresie originală a spaţiului şi a mişcării, având drept chezăşie observarea efectelor neremarcate încă a faianţelor, a

tapiseriilor, a emailurilor şi a vitraliilor vechi.

Dar fluxul abstracţiei evocat mai înainte („taşişti", abstracţi „lirici" sau „informali") avea să năvălească curând în toate colţurile lumii.

Şi încă o dată s-a produs reacţia cu reîntoarcerea la aparenţele realului, intuite brutal şi zvârlit talnieş-balmeş sub ochii noştri: însăşi obiectele au năvălit înlocuind uneori opera de artă. Obiectele împrumutate de la civilizaţia noastră industrială, abătute de la destinaţia lor, acumulate, torturate, înecate în pictură sau amestecate printre imaginile revistelor ilustrate (atunci când n-au lăsat locul benzilor desenate, mărite peste măsură), şi mobilizate de preferinţă în bătaie de joc şi oroare, sub eticheta de Noul realism, Nouă figurare sau *Pop Art.* Prin contrast, *Op Art* derivată din abstracţia „rece", dezvolta cu o ingeniozitate nebănuită resursele pur optice ale figurilor geometrice, repetate şi combinate la nesfârşit, amplificate prin animaţie, prin jocul luminilor şi al oglinzilor. Cele două tendinţe fundamentale ale artei şi ale spiritului uman continuă astfel să se înfrunte sub forme reînnoite.

De la impresionism şi până acum, în cursul unui secol aproape, pictura a cunoscut deci mai multe revoluţii şi răsturnări, a suferit mai multe metamorfoze decât în orice altă perioadă echivalentă din istoria artei. Cu sculptura s-a întâmplat la fel, căreia, pe bună dreptate, ar trebui să-i evocăm destinul paralel, de la Rodin şi moştenitorii săi Bourdelle, Maillol, credincioşi chipul uman, până la sculptorii actuali abstracţi, creatori ai volumelor non-reprezentative înălţate în spaţiu, trecând pe la tovarăşii cubismului – Henri Laurens, Gargallo, Lipchitz, Zadkine, Brâncuşi – şi artiştii care tind să unească caracterele fiinţei umane cu cele ale altor regnuri, animal, vegetal sau mineral, Couturier, Arp, Adam, Stahly, Etienne-Martin, Germaine Richier, Giacometti, Hajdu, Gilioli, César sau Chavignier de pildă.

Într-un secol, arta modernă a cucerit sau recucerit succesiv toate libertăţile. Nu mai întâlneşte obstacole. Nu mai e nevoită să se elibereze. Oare trebuie să spunem că a ajuns la un punct final? Să ne ferim de această iluzie. Arta nu cunoaşte nici sfârşit, după cum ea nu marchează nici vreun progres. Ci numai evoluează. Fiecare etapă a acestei evoluţii, de vreo sută de ani încoace, a fost regulat denunţată la vremea ei ca un sfârşit, ca însăşi negarea artei, mai înainte de a fi admisă, apreciată, apoi integrată în curentul vast al activităţii creatoare a omului. Această constatare ne face să fim optimişti.

Viitorul? Foarte imprudent cel care face vreo profeţie, care riscă să facă vreun pronostic (încercând să extrapoleze) chiar sensul general al unei evoluţii. Oare cine poate spune cum se nasc insurecţiile, şi mai ales cum se termină? Singurul lucru de care putem fi siguri e faptul că viitorul aparţine artiştilor, cel puţin atâta vreme cât nu vor fi copleşiţi de constrângeri exterioare. Deoarece acum ştim că formele cele mai contrare nu se distrug, ci se adaugă, la urma urmelor, că nu există niciodată un dezacord fundamental între trecutul cel mai bine statornicit şi prezentul cel mai nesigur, că nu mai e nimic altceva de făcut decât să-i acorzi artistului încrederea pe care o cere în schimbul dovezilor de afecţiune pe care le dă prin fiecare operă de a sa. Atât cât vor exista oameni, care vor dovedi simţire, se vor afla printre aceştia unii care nu vor putea rezista unei asemenea afecţiuni. „Oare ce poate fi mai admirabil, întreba Valéry[1], decât trecerea de la ceea ce e arbitrar la ceea ce e necesar, care e actul suprem al artistului, la care împinge o nevoie, ce poate fi tot atât de puternică şi de obsedantă ca nevoia de a iubi? Nimic nu poate fi mai frumos decât extrema voinţă, extrema sensibilitate şi ştiinţa (cea adevărată, cea pe care am făcut-o şi refăcut-o pentru noi), împreunate, şi obţinând, pentru un timp, *schimbul* acela dintre finalitate şi mijloace, întâmplare şi alegere, substanţă şi accident, previziune şi ocazie, materie şi formă, forţă şi rezistenţă, care, asemenea arzătoarei, ciudatei, strânsei lupte dintre sexe, compune toate energiile vieţii umane, iritând-o pe una prin cealaltă şi c*reează*."

[1] *Degas, danse, dessin* (n. a.).

Coperta a IV-a

"E vorba să distrugi o vrajă, să sfărâmi anumite bariere, să înlături acea intimidare şi acea aureolă care aparţin câtorva sute de persoane – negustori, mari colecţionari, critici. Într-un cuvânt, să redai arta celor cărora le e destinată, adică întregii lumi. Pentru asta nu-i de ajuns să înlături faimoasa distincţie dintre artele majore şi cele minore, distincţie relativ recentă şi proprie Occidentului. E necesar să admiţi existenţa formelor artei oriunde s-ar naşte ele şi oricât ar fi de modeste."

JEAN GUlCHARD MEILI

"Nu cunosc carte mai captivantă şi mai stimulatoare."

JEAN GRENIER